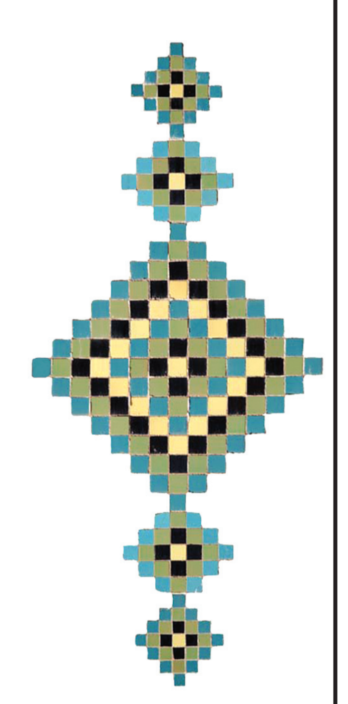


LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 141, Août 2017, 12e ANNEE
2000 TOMANS
5 €

Saadi, poète intemporel entre Orient et Occident

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

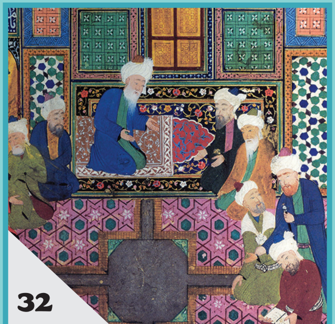
Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Détail d'une illustration d'un manuscrit timouride:* Golestân*;
Saadi Shirâzi accueilli par un jeune Kashgar
lors d'un forum à Boukhara





LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 141- Mordâd 1396
Août 2017
Douzième année
Prix 2000 Tomans
5 €

www.teheran.ir





Sommaire

CAHIER DU MOIS

Le poète Saadi, une passerelle entre l'Orient et l'Occident
Afsâneh Pourmazâheri
04

Colloque Saadi et Victor Hugo les 18 et 19 avril 2017 à Téhéran
Babak Ershadi
08

Un roi bon selon Saadi
Narjes Abdollahi
17

Les traductions françaises des œuvres de Saadi
Khadidjeh Nâderi Beni
22

Le «Jardin des fleurs» de Saadi (*Golestân*): mélange magique de poésie et de prose, à mi-chemin entre la moralité et l'amour
Sepehr Yahyavi
26

Le jardin des fruits ou le *Boustân* de Saadi
Shahab Vahdati
32

Un aperçu sur le *Pandnâmeh* de Saadi
Hamideh Haghighatmanesh
38

CULTURE

Arts

«Soudain, à quatre-vingt-quatre ans» Exposition des tableaux de Mme Raafat Sarrâf
Babak Ershadi
42

Reportage

Karel Appel, «L'art est une fête!» Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Jean-Pierre Brigaudiot
46

Un-Gno Lee
Un artiste trait d'union entre deux cultures.
Exposition au musée Cernuschi, Paris
Babak Ershadi
50

Repères

Les Samanides et la résurrection de la langue persane
Delphine Durand
58

Entretien

Entretien avec M. Râmin Sadighi, Directeur de la maison d'édition musicale Hermes
Shahnâz Salâmi
64

LECTURE

Poésie

Nul ne connaît la mer
Sohravardî
Delphine Durand
74

Poèmes
Brumoire
76

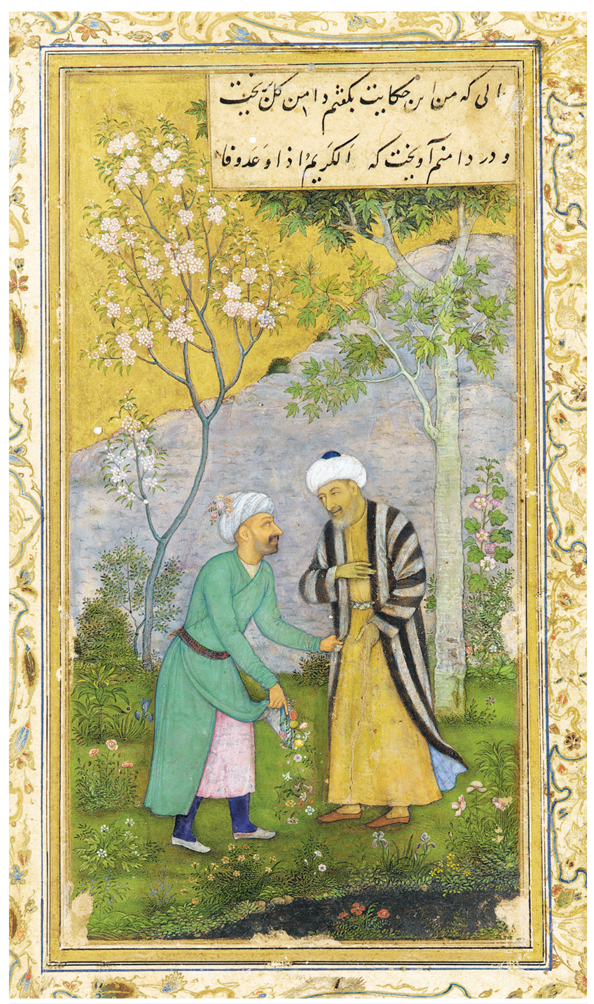
Récit

Le Signe
Aliashraf Darvishiân
Nikou Ghâssemi - Ebrahim Salimi Kouchi
78

Le poète Saadi, une passerelle entre l'Orient et l'Occident

Afsâneh Pourmazâheri

Le *Golestân* (la Roseraie) et le *Boustân* (le Verger) de Saadi de Shirâz sont deux classiques de la littérature persane lus par des millions de personnes, de l'Inde jusqu'à l'Europe. Saadi était un derviche errant qui eut l'occasion de visiter les hauts lieux scientifiques et artistiques de l'Orient au Moyen-Age. Ces voyages constituèrent pour lui autant de sources d'inspiration pour la création de chefs-d'œuvre littéraires atemporels. L'influence de Saadi sur la littérature européenne est reconnue comme étant considérable. Bien que plusieurs siècles se soient écoulés depuis sa disparition, il continue à être mondialement célébré. Il fait partie de cette catégorie de savants dont les écrits ont nourri la *Gesta Romanorum* (Les Actes des Romains), ouvrage où viennent s'enraciner, à partir du XIIIe siècle, de nombreuses légendes et allégories occidentales.



▲ *Saadi dans un jardin de roses, miniature persane*

Jâmi, célèbre poète iranien du XVe siècle, le surnomme «le rossignol des bosquets de Shirâz». John Arbuthnot, écrivain écossais du XVIIIe siècle qui a traduit en totalité le *Golestân*, affirme dans son «portrait persan» que de tous les grands poètes perses, le génie de Saadi correspond le plus à l'esprit européen, de par la beauté et la simplicité élégante de son style. Selon Sir William Jones, sa vie fut entièrement consacrée aux voyages qui ont contribué à la formation de sa pensée. Sir Gore Ouseley, linguiste et diplomate anglais, l'appelle, quant à lui «l'ornement le plus brillant de la Perse, le maître sans pareil de la piété, du génie et de l'apprentissage». Et enfin Vambery, orientaliste hongrois, se réfère à lui comme suit:

"Ce grand poète et érudit est un objet de vénération, non seulement pour le peuple de Perse, mais pour tout le monde asiatique. Son Golistan est lu avec




John Arbuthnot



Sir Gore Ouseley

admiration et ravissement dans le centre de la Chine, ainsi que sur les frontières extrêmes de l'Afrique. Les savants européens ont depuis longtemps admiré la fraîcheur éternelle de son style, de son langage brillant et de ses signes historiques et spirituels."

Symbole de la culture iranienne et de la langue persane, Saadi est, pour d'innombrables chercheurs, la figure interculturelle iranienne qui a le plus influencé le monde occidental. Ses nombreux contacts avec les cultures étrangères transparaissent dans ses œuvres, en particulier dans le *Golestân*. Ce grand poète persan est parvenu à influencer aussi bien les personnes les plus ordinaires dans les régions les plus éloignées des contrées orientales que les soufis et les initiés, sans compter les philosophes et les grandes figures littéraires européennes. Ibn Batouta raconte, dans ses récits de voyage, que durant son périple vers la Chine occidentale, il a vu un batelier déclamer les poèmes de Saadi par cœur en langue persane dans son bateau.

> John Arbuthnot, écrivain écossais du XVIIIe siècle qui a traduit en totalité le *Golestân*, affirme dans son «portrait persan» que de tous les grands poètes perses, le génie de Saadi correspond le plus à l'esprit européen, de par la beauté et la simplicité élégante de son style.

Intéressons-nous donc aux causes probables de la popularité de ce poète. De nombreux chefs-d'œuvre de la littérature persane ont été traduits de par le monde. Néanmoins, aucune de ces œuvres littéraires traduites n'aura attiré l'attention des Occidentaux autant que les deux principaux ouvrages de Saadi. Les chercheurs ont relevé de nombreuses traces de la présence explicite ou implicite de ce dernier dans la littérature

occidentale. Les traductions de ses œuvres ont été découvertes en Occident au XVIIe siècle. Comme pour la plupart des textes d'autres soufis et savants versés dans la sagesse orientale, la signification profonde des écrits de Saadi exige un effort d'interprétation de la part des critiques et des exégètes. Ses récits de mise en garde, ses rimes et ses analogies comportent de multiples facettes. Ils contribuent effectivement à la fixation d'une certaine forme d'éthique, mais les commentateurs occidentaux ont contribué à mettre en lumière d'autres dimensions dans les écrits de Saadi, en soutenant par exemple que les allégories utilisées dans le *Golestân* appartiennent en propre au soufisme et ne révèlent leurs secrets à personne, sinon aux initiés prêts à les recevoir ou à les interpréter avec justesse. Il serait donc parvenu à développer une terminologie spécifique apte à transmettre les «arcanes» de la sphère des «initiés».

Dans le cadre de ses recherches, le traducteur contemporain Jalâl Sattâri affirme que le Persan est une langue qui a largement recours aux métaphores, aux similis et aux représentations littéraires. Les langues européennes diffèrent à cet égard du Persan, et les lecteurs des langues européennes sont plus habitués à une écriture moins maniérée. Contrairement à ses contemporains, Saadi utilisait, en apparence, un langage simple, notamment en raison de ses voyages et de sa familiarité avec un large éventail de cultures et de nations. Ce qui explique aussi pourquoi l'étude des traductions des œuvres de Saadi attire de plus en plus l'attention des lecteurs étrangers; à la fois grand public et spécialistes littéraires. Cependant, la simplicité et la fluidité de ses œuvres littéraires ne peuvent être la seule raison de ce succès international. L'une des causes essentielles apparaît être que Saadi propose à ses lecteurs une forme de sagesse, de prudence aussi, principalement fondée sur l'altruisme et à dimension à la fois atemporelle et universelle. Il faut également tenir compte, répétons-le, de la charge éthique de ses œuvres, fondée sur le principe de la dignité inhérente à chaque être humain. Saadi est, pour ainsi dire, un poète de renommée mondiale, qui appartient à l'humanité tout entière.



▲ *Saadi Shirâzi accueilliant par un jeune Kashgar lors d'un forum à Boukhara*

Il fut le premier poète dont les œuvres ont été traduites en langues européennes en 1634. Initialement, c'est André Du Ryer qui a traduit le *Golistân* en langue française. Bien que cette traduction ne manque pas de lacunes, elle fut considérée comme la première étape importante pour faire connaitre l'œuvre hors des frontières orientales. Un an plus tard, à partir de la traduction française de ce livre, le *Golestân* a été traduit en allemand, en latin et en anglais. Au cours du XVIIe siècle, à une époque où la critique directe du système politique français n'était pas courante, le *Golestân* servait de support pour faire entendre certaines suggestions

ou critiques à la cour. Le poète et auteur français, La Fontaine s'est inspiré de Saadi en publiant sa collection d'histoires et d'anecdotes philosophiques en 1694, considérée comme le premier recueil philosophique et allégorique d'anecdotes de ce genre. Saadi a en somme et d'une certaine manière, ouvert la voie à l'émergence d'un nouveau genre littéraire en Europe. Des siècles plus tard, aux XIXe et XXe siècles, Victor Hugo, Goethe et Maurice Barrès se sont inspirés de ses œuvres. Dans l'un de ses ouvrages, ce dernier rappelle qu'il aimera toujours les roses, parce qu'elles sont venues de la ville de Shirâz (le lieu de naissance de Saadi). Quatre des 41 poèmes des *Orientales* de Victor Hugo portent pour épigraphe une citation de Saadi ou de Hâfez. Au début de «La Captive», Hugo emprunte librement des passages du *Golêstân*: «*On entend le chant des oiseaux aussi harmonieux que la poésie*» et dans l'épigraphe «Les Tronçons du Serpent», il ajoute, en pensant à Saadi: «*D'ailleurs les sages ont dit: il ne faut point attacher son cœur aux choses passagères*». Dans les poèmes «Novembre» et «Sultant Ahmet», Hugo laisse encore entendre la voix de Saadi à plusieurs reprises entre les lignes. Certains passages des *Orientales* de Victor Hugo affichent nettement un imaginaire en partie informé par l'œuvre de Saadi.

Goethe s'est familiarisé avec la langue et la littérature persanes à partir de 1792, après avoir lu un livret traduit issu du *Golestân*. Cette étape marqua paraît-il un tournant important dans son orientation littéraire et philosophique. A partir de ce moment, il profita nous dit-on de la sagesse du *Golestân* pour mettre en perspective certaines de ses idées philosophiques, surtout dans ses poèmes. Son enthousiasme vis-à-vis de la littérature persane atteignit son apogée en 1814, lorsqu'il étudia la collection des poèmes de Hâfez.

André Gide, amateur fervent de Saadi, a laissé, lui aussi, des traces de ses lectures de Saadi dans ses écrits. Son livre phare, *Les Nourritures terrestres*, commence par un poème de Hâfez et se termine par un poème de Saadi. Gide a divisé ce livre en huit chapitres, à l'instar du *Golestân*. En 1921, le penseur et orientaliste allemand Friedrich Rosen a publié un livre qui comprenait le 8e chapitre du *Golestân* et d'autres œuvres de Saadi. En 1967, le traducteur et chercheur suisse Rudolf Gelpke a publié un recueil d'anecdotes du *Golestân*; une sorte d'interprétation et de morceaux choisis de Saadi en allemand. Selon l'opinion de l'auteur et penseur américain du 19e siècle Ralph Waldo Emerson, Saadi parle dans la langue de toutes les nations, et ses œuvres restent toujours aussi fraîches que celles d'Homère, Shakespeare et Cervantès. Emerson estime que les lignes directrices éthiques présentées dans le *Golestân* sont une manifestation de règles et de critères qui transcendent les nations. Enfin, selon le philosophe français Ernest Renan, la sagesse de Saadi, la délicatesse de ses pensées qui stimulent l'esprit, et l'humour doux dont il se sert pour critiquer les « déviations » de l'humanité, constituent autant de facteurs qui contribuent à rendre son œuvre universelle. ■

Bibliographie :

-Boissel J., *Gobineau, l'Orient et l'Iran* I, *1816-1860*, Klincksieck, Paris, 1973.

-Bonnerot H. O., *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Campion, Paris, 1988.

-Duchesne-Guillemin J., *Image of Persia and Persian literature among French authors*, *Encyclopaedia* Iranica, X/2, pp. 150-154.

-Hadidi D., "Naissance et développement de l'iranologie en France", *Loghmân* 10/1, 1993-94, pp. 37-52.

-Katouzian H. *Sa'di, the Poet of Life, Love and Compassion*, Oneworld, Angleterre, 2006.

Colloque Saadi et Victor Hugo
Les 18 et 19 avril 2017 à Téhéran

Babak Ershadi

Depuis 2002, le 1er Ordibehesht[1] (21 avril) est la «Journée de Saadi» en Iran. De nombreuses institutions et centres culturels et littéraires organisent des événements à l'occasion de cette journée.

À l'initiative du Centre d'Etudes sur Saadi, des cérémonies spéciales sont organisées, depuis 1999, au mausolée de Saadi à Shirâz ainsi que dans d'autres villes pour commémorer ce grand poète et écrivain du XIIIe siècle.

S'intéressant à l'œuvre mondiale de Saadi, Shahr-e Ketâb[2] (Book City) collabore avec le Centre d'études sur Saadi pour organiser chaque année une série de conférences portant sur la place de l'œuvre littéraire de Saadi au niveau mondial. Depuis 2012, c'est surtout le centre culturel de Shahr-e Ketâb qui organise, avec la collaboration du Centre d'études sur Saadi, des conférences à l'occasion de cette journée. À rappeler qu'à cette même occasion, *La Revue de Téhéran* avait consacré, il y a exactement neuf ans, le cahier de son numéro 30 à Saadi.[3]



▲ *Affiche du colloque Saadi et Victor Hugo, avril 2017, Téhéran*

Pourquoi Saadi et Hugo?

M. Ali Asghar Mohammadkhani est écrivain et chercheur. Il est le président du centre culturel de Shahr-e Ketâb.

Le 1er Ordibehesht [21 avril] est la journée de la commémoration de Saadi de Shirâz. Ernest Renan[4] écrit: *«Saadi est vraiment un des nôtres. Son inaltérable bon sens, le charme et l'esprit qui animent ses narrations, le ton de raillerie indulgente avec lequel il censure les vices et les travers de l'humanité, tous ces mérites, si rares en Orient, nous le rendent cher. On croit lire un moraliste latin ou un railleur du XVIe siècle.»*[5] En Europe, et surtout en France, Saadi occupait – et occupe encore aujourd'hui – une place spéciale. Les œuvres de Saadi furent traduites en langues européennes près d'un siècle avant celles d'autres grandes figures de la littérature classique persane. En 1634, la première traduction partielle en français du *Golestân* fut publiée à Paris. Ce fut 172 ans après cette première traduction de Saadi en français que naquit Victor Hugo. Hugo occupe le même rang élevé dans l'histoire de la littérature française que Saadi de Shirâz dans l'histoire de la littérature persane. Victor Hugo croyait qu'à chaque époque, la littérature devait évoluer et s'adapter à la vie contemporaine. Le mouvement romantique, dont l'apparition vers la fin du XVIIIe siècle était due en partie à la découverte des œuvres "orientales", exprima très vite son admiration pour Saadi. Quant à Victor Hugo, il a cité Saadi en épigraphe de trois de ses poèmes des *Orientales*. Saadi est également présent dans une autre œuvre poétique de Hugo, *La Légende des siècles*.

Depuis 2012, avec l'aide du Centre d'études sur Saadi, nous avons élaboré à Shahr-e Ketab un projet de dix ans qui consiste essentiellement à organiser chaque année un colloque à l'occasion de la Journée de Saadi, pour insister sur son influence et celle de la littérature classique persane sur la littérature mondiale. Ainsi, nous avons réussi à organiser une série de colloques dédiés à Saadi et aux grands poètes du monde: «Saadi et Alexandre Pouchkine[6]» à Téhéran et à Moscou en 2012, «Saadi et Yunus Emre[7]» à Téhéran et Ankara en 2013, «Saadi et Miguel de Cervantès[8]» à Téhéran et Madrid en 2014, « Saadi et Abou Tayeb Al-Mutanabbi[9]» à Téhéran et dans plusieurs capitales arabes en 2015, et «Saadi et Confucius[10]» à Téhéran et Pékin en 2016.

Mais pourquoi avons-nous choisi pour thème de ce colloque de la journée de commémoration de Saadi de Chiraz en 2017, «Mosleheddin Saadi et Victor Hugo»? À première vue, les deux grands poètes iranien et français peuvent sembler différents l'un de l'autre. Mais si nous comparons de plus près Saadi et Hugo, nous découvrons que les ressemblances entre eux ne sont pas rares. Tous deux sont considérés comme pacifistes et pacificateurs dans le cadre des contextes historiques et sociaux respectifs dans lesquels ils vivaient. Les deux grands poètes furent également prosateurs, et ils eurent en commun d'être à l'origine d'importantes évolutions dans la poésie et la prose persanes et françaises. En effet, Saadi et Hugo sont connus tous les deux pour leur art du discours et leur éloquence. Les deux poètes sont appréciés pour leur lyrisme poétique, et considérés comme auteurs des meilleurs poèmes lyriques en persan et en français.

Malheureusement, l'œuvre poétique de Victor Hugo n'a été traduite en persan que très partiellement. Mais il faut rappeler que la première traduction en cette langue d'œuvres romanesques de Victor Hugo date maintenant de plus de 110 ans. Si *Bug-Jargal* et *Claude Gueux* n'ont été traduits chacun qu'une seule fois en persan, il existe sept traductions d'un autre roman de Victor Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné*. Parmi d'autres romans de Hugo qui ont été traduits au moins une fois en persan, citons *Histoire d'un crime*, *Les Travailleurs de la mer* et *Quatre vingt-treize*[11]. *L'Homme qui rit* a été traduit sept fois en persan. Deux romans de



▲ *Ali Asghar Mohammadkhâni, président du Centre culturel de Shahr-e Ketâb*

> Le mouvement romantique, dont l'apparition vers la fin du XVIIIe siècle était due en partie à la découverte des œuvres "orientales", exprima très vite son admiration pour Saadi. Quant à Victor Hugo, il a cité Saadi en épigraphe de trois de ses poèmes des *Orientales*. Saadi est également présent dans une autre œuvre poétique de Hugo, *La Légende des siècles*.

Victor Hugo ont fait l'objet d'une attention particulière en Iran: *Notre-Dame de Paris* a été traduite 15 fois en persan et rééditée 117 fois. Quant aux *Misérables*, ce roman a été traduit 18 fois en persan et réédité 231 fois.[12] Ces chiffres indiquent l'influence des œuvres de l'auteur français sur les lecteurs iraniens. Depuis un siècle, Hugo fait partie des auteurs étrangers qui ont eu le plus grand tirage de livres en Iran; le premier sur la liste étant Anton Tchekhov[13].

Le Golestân, livre d'apprentissage de la langue persane

M. Gholam-Ali Haddad-Adel est un homme politique et une personnalité culturelle iranienne. Il est le président de l'Académie de la langue et de la littérature persanes.

J'aimerais vous parler ici de l'importance du *Golestân* et du rôle de Saadi dans l'apprentissage de la langue persane en Iran et à l'étranger, et ce n'est pas sans lien avec mes treize années d'expérience dans le domaine de l'élaboration des manuels scolaires. En réalité, depuis 656 de l'Hégire [1258 de l'ère chrétienne], date de la composition du *Golestân* par Saadi, ce livre est devenu une matière importante de l'apprentissage de la langue persane et de l'initiation à la littérature persane, non seulement en Iran, mais dans tous les territoires persanophones. Dans ce sens, le *Golestân* de Saadi a toujours occupé un rang sans égal. Pendant plus de sept siècles, le *Golestân* a eu une place exceptionnelle dans les écoles traditionnelles en tant que manuel scolaire, et cela non seulement en Iran, mais dans tout le vaste territoire persanophone et dans les pays où le persan était enseigné pendant longtemps, par exemple dans le sous-continent indien, en Asie centrale, en Asie Mineure ou en Afrique du Nord.

Dès sa composition par Saadi vers le milieu du XIIIe siècle, le *Golestân* a marginalisé d'autres ouvrages littéraires qui servaient de matière scolaire pour l'apprentissage du persan, et a parfois mis définitivement fin à leur usage. Dans le système scolaire iranien, notamment en ce qui concerne l'apprentissage de la langue persane, l'usage du *Golestân* de Saadi est devenu une tradition qui n'a jamais cessé. Il perdure encore aujourd'hui dans les écoles modernes et les universités, bien qu'elle soit moins forte que par le passé. Nous pouvons dire que la quasi-totalité de nos grands hommes de lettres, poètes, écrivains, ainsi que nos grandes personnalités culturelles ont toutes beaucoup appris de Saadi et de son *Golestân*.

De très nombreux ouvrages et articles ont été consacrés au *Golestân* de Saadi. Je me demande alors si les aspects éducatifs et pédagogiques de ce livre ont été étudiés dans le cadre d'un meilleur usage du *Golestân* en tant que manuel scolaire. Malheureusement, une telle

▲ *Gholam-Ali Haddâd-Adel, président de l'Académie de la langue et de la littérature persanes. Photo: Farzâd Zâhedi*

étude n'existe pas et je n'en ai pas trouvé d'exemple dans la grande bibliothèque de l'Académie de la langue et de la littérature persanes à laquelle j'ai accès. Personne n'a travaillé, à ma connaissance, sur l'histoire de l'usage du *Golestân* dans les écoles traditionnelles pendant des siècles. Il n'y a pas d'étude non plus sur les caractéristiques éducatives et pédagogiques de ce livre de Saadi. En effet, le fait que le *Golestân* soit enseigné aux écoles était d'une si grande évidence que personne n'a eu l'idée d'y consacrer une étude spécialisée.

A mon avis, le *Golestân* de Saadi est un manuel scolaire par excellence, tant par sa forme et sa structure que par son contenu. Mais quels sont les éléments constitutifs de la forme et de l'extériorité du *Golestân*? Il s'agit d'abord d'une éloquence parfaite. N'oublions pas que dans l'histoire de la littérature persane, Saadi est surnommé «le plus éloquent des orateurs». En réalité, de ce point de vue, Saadi est sans égal dans toute la littérature persane. Il est connu pour son langage «simple mais inimitable» et son style «compréhensible mais indescriptible». Ce sont les marques de la poésie et de la prose de Saadi. L'auteur a établi un équilibre parfait dans le *Golestân* en s'éloignant à la fois de deux formes de prose de son temps: d'abord une prose lourde et arabisante qui était un symptôme des tensions socioculturelles survenues en Iran après l'invasion mongole, ensuite une prose administrative des décrets et des correspondances officielles, dépourvue de figures de style et de rhétorique.

C'est également une œuvre narrative. Cette forme narrative donne au *Golestân* de Saadi le caractère d'une œuvre pédagogique par excellence. Dans les anciennes écoles traditionnelles, les enfants adoraient lire les récits du *Golestân*. En outre, les récits sont très courts, ce qui laisserait croire que Saadi semblait lui-même conscient que son ouvrage allait devenir un manuel scolaire. Il y a, derrière cette structure pédagogique, une organisation très savante faite par Saadi.

Victor Hugo, les Orientales et la poésie persane

M. Jean-Marc Hovasse est le grand spécialiste français de Victor Hugo. Chercheur au CNRS, il dirige le Centre d'Études des correspondances et journaux intimes des XIXe et XXe siècles.

D'abord, je voudrais remercier M. Mohammadkhâni pour son invitation. Je suis très heureux de pouvoir être à Téhéran aujourd'hui. Victor Hugo est connu en Iran, comme partout ailleurs dans le monde, d'abord pour son roman *Les Misérables*. Mais il est moins connu comme poète.

> Pendant plus de sept siècles, le *Golestân* a eu une place exceptionnelle dans les écoles traditionnelles en tant que manuel scolaire, et cela non seulement en Iran, mais dans tout le vaste territoire persanophone et dans les pays où le persan était enseigné pendant longtemps, par exemple dans le sous-continent indien, en Asie centrale, en Asie Mineure ou en Afrique du Nord.

Les liens entre Victor Hugo et la littérature persane commencent tôt, alors qu'il était encore très jeune. Très vite, il s'est fait connaître par des poèmes politiques à la gloire de la royauté,

puisqu'il a été élevé par sa mère dans la haine de Napoléon et de l'empire. Et quand Napoléon est tombé et que les rois de France sont revenus au pouvoir, il a écrit de grands poèmes politiques à la gloire des rois de France.

L'auteur a établi un équilibre parfait dans le *Golestân* en s'éloignant à la fois de deux formes de prose de son temps: d'abord une prose lourde et arabisante qui était un symptôme des tensions socioculturelles survenues en Iran après l'invasion mongole, ensuite une prose administrative des décrets et des correspondances officielles, dépourvue de figures de style et de rhétorique.

Il publie d'abord dans des journaux ou des revues des poèmes à part. Il publie son premier recueil de poèmes en 1822, à vingt ans, et l'intitule *Odes et poésies diverses*. Ce recueil contient deux types de poèmes: d'un côté, les poèmes politiques qu'il a écrits dès le début comme des odes qui célèbrent les grands événements de l'histoire de France de son vivant. Puis, il y a une autre source d'inspiration qui est beaucoup plus proche de ce qu'on connaît aujourd'hui comme le romantisme. C'est-à-dire des poèmes lyriques, des poèmes qui parlent de lui, de sa vie, de son amour pour sa fiancée, donc des poèmes intimes. Et c'est là qu'intervient pour la première fois la poésie persane dans son œuvre, car ce premier livre commence par deux épigraphes qui sont deux citations: la première est une citation de Félicité Robert de Lamennais, un prêtre contemporain un peu plus âgé que Victor Hugo. Né en Bretagne, c'est un prêtre catholique qui dit une phrase que Hugo recopie en tête de son recueil: *«Quelque chose me presse d'élever la voix et d'appeler mon siècle en jugement»*. La deuxième citation est de Hâfez: *«Écoutez, je vais vous dire des choses du cœur»*. Le premier recueil de Victor Hugo est donc placé sous deux autorités ou deux symboles forts. D'abord, ce prêtre contemporain Lamennais, breton et français; ensuite, Hâfez. D'un côté, on comprend bien que quand il dit *« appeler mon siècle en jugement»* de la bouche de Lamennais, il s'agit des poèmes politiques de ce recueil. Et du côté de Hâfez, ce sont *«des choses du cœur»*, c'est-à-dire la poésie intime. En outre, il y a une très courte préface en prose de ce recueil de poésie dans laquelle on a l'impression que Victor Hugo développe ces deux postulations de Lamennais/Hâfez, de politique/intimité. La préface commence par cette phrase: «*Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention littéraire et l'intention politique.»*

Dans le livre lui-même, cette inspiration orientale qu'il a mise en exergue au début ne se retrouve pas véritablement dans les odes des *Odes et poésies diverses*. Tout au plus, le dernier poème est une ballade qui s'intitule «La fée et la péri», où nous trouvons pour la première fois l'inspiration orientale dans un poème de Victor Hugo. L'histoire du poème est la suivante: une personne est morte et deux personnages qui disputent son âme: la fée d'un côté et la péri (également "fée" en persan) de l'autre. Pour séduire l'âme, la péri lui parle de ces différentes villes magnifiques:

«J'ai de vastes cités qu'en tous lieux on admire

Lahore aux champs fleuris; Golconde; Cachemire;

La guerrière Damas; la royale

Ispahan;
Bagdad, que ses remparts couvrent comme une armure;
Alep, dont l'immense murmure
Semble au pâtre lointain le bruit d'un océan.»

Ainsi, *«la royale Ispahan»* apparaît dans la poésie de Victor Hugo. Une autre strophe décrit un «paradis oriental», quand la péri dit:

«L'Orient fut jadis le paradis du monde.
Un printemps éternel de ses roses l'inonde,
Et ce vaste hémisphère est un riant jardin.
Toujours autour de nous sourit la douce joie;
Toi qui gémis, suis notre voie,
Que t'importe le ciel, quand je t'ouvre l'éden?»

Comme il arrive souvent chez Victor Hugo, le dernier poème d'un livre donne la tonalité du prochain recueil; c'est donc «La fée et la péri», le dernier poème des *Odes et poésies diverses*, qui annonce sa prochaine œuvre poétique, c'est-à-dire *Les Orientales*.

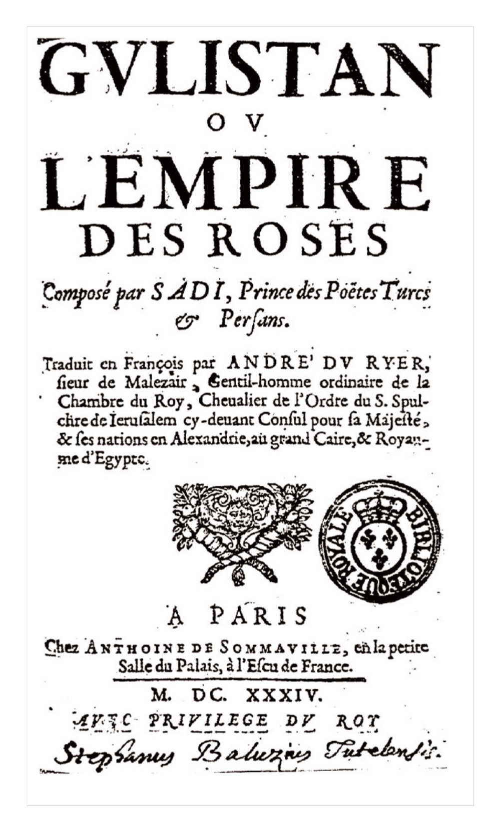
En faisant un peu de littérature comparée, on constate que la citation de Hâfez au début des *Odes et poésies diverses* date de 1822, avant que Goethe ne découvre ou redécouvre Hâfez beaucoup plus profondément que Victor Hugo - il faut en effet souligner que Goethe a fait une lecture de la poésie de Hâfez plus attentive, et a composé ensuite son *Divan occidental-oriental*. Mais dans la chronologie, cela est intervenu après la citation de Hâfez par Victor Hugo en préface de son premier livre. Goethe a mis sept ans à composer son *Divan*, et Hugo a publié *Les Orientales* après la publication en Allemagne du *Divan occidental-oriental*. Mais tout cela se joue à une ou deux années près. Hugo ne lisait pas l'allemand, et le *Divan* paraît en français cinq ans plus tard. Nous avons donc vraiment une sorte de jeu assez étonnant entre Goethe, Hugo et la poésie persane dans les années 1820.



▲ *Jean-Marc Hovasse, directeur du Centre d'Études des correspondances et journaux intimes des XIXe et XXe siècles au CNRS*

> Le dernier poème est une ballade qui s'intitule «La fée et la péri», où nous trouvons pour la première fois l'inspiration orientale dans un poème de Victor Hugo. L'histoire du poème est la suivante: une personne est morte et deux personnages qui disputent son âme: la fée d'un côté et la péri (également "fée" en persan) de l'autre.

Le *Divan* de Goethe se termine avec des vers de Saadi qui constituent une



GVLISTAN
OV
L'EMPIRE
DES ROSES

Composé par SADI, *Prince des Poëtes Turcs & Persans.*

Traduit en François par ANDRE' DV RYER, sieur de Malezair, Gentil-homme ordinaire de la Chambre du Roy, Cheualier de l'Ordre du S. Spulchre de Ierusalem cy-deuant Consul pour sa Majesté, & ses nations en Alexandrie, au grand Caire, & Royaume d'Egypte.

BIBLIOTHEQUE ROYALE

A PARIS
Chez ANTHOINE DE SOMMAVILLE, en la petite Salle du Palais, à l'Escu de France.
M. DC. XXXIV.
AVEC PRIVILEGE DV ROY

Stephanus Baluzius Tutelensis.

sorte de citation finale de son œuvre de Goethe, tandis que Victor Hugo, dans *Les Orientales*, utilise uniquement la poésie de Saadi pour la première fois dans son œuvre, en tête de son recueil à titre d'épigraphe. Hugo donne par ailleurs à chacun des poèmes de ce recueil poétique une épigraphe. Trois poèmes des *Orientales* ont ainsi une épigraphe de Saadi, toutes trois tirées du même passage de la préface de son *Golestân* (Jardin des roses).

Nous avons donc vraiment une sorte de jeu assez étonnant entre Goethe, Hugo et la poésie persane dans les années 1820.

En nombre de citations, Saadi est dépassé par Dante avec cinq épigraphes, puis par la Bible et Shakespeare, avec quatre épigraphes chacun. Puisqu'il y a aussi une citation de Hâfez, on pourra dire que la poésie persane a la part du lion dans les références données par Victor Hugo à ses poèmes dans ce recueil.

Dans une note du poème intitulé "Nourmahal-la-Rousse", Hugo adjoint une très longue note (plus de vingt pages dans l'édition originale) composée par un orientaliste, Ernest Fouinet, dans laquelle il cite des poèmes d'abord en arabe puis en persan.

Hugo cite Saadi et Hâfez en épigraphe, et il cite des vers de poésie persane, notamment de Ferdowsi, dans ces fameuses notes des *Orientales*. Mais existe-t-il un poème de Victor Hugo qui mettrait en scène Saadi? La réponse est affirmative. Pour trouver ce poème, il faut faire un bond en avant de cinquante ans: alors que Hugo a soixante-dix ans , il écrit le poème «Le Roi de Perse», figurant dans *«La Légende des siècles»*, grand recueil sur l'histoire de l'humanité que Victor Hugo a écrit pendant plus d'un quart de siècle. Ce poème raconte l'histoire des tyrans d'autrefois qui avaient peur d'être assassinés par leurs propres enfants:

«Le roi de Perse habite, inquiet, redouté,
En hiver Ispahan et Tiflis en été;
Son jardin, paradis où la rose fourmille,
Est plein d'hommes armés, de peur de sa famille;
Ce qui fait que parfois il va dehors songer.
Un matin, dans la plaine il rencontre un berger
Vieux, ayant près de lui son fils, un beau jeune homme.
-Comment te nommes-tu? dit le roi.- Je me nomme
Karam, dit le vieillard, interrompant un chant

Qu'il chantait au milieu des chèvres, en marchant;
J'habite un toit de jonc sous la roche penchante,
Et j'ai mon fils que j'aime, et c'est pourquoi je chante,
Comme autrefois Hafiz, comme à présent Sadi,
Et comme la cigale à l'heure de midi.-
Et le jeune homme alors, figure humble et touchante,
Baise la main du pâtre harmonieux qui chante
Comme à présent Sadi, comme autrefois Hafiz.
-Il t'aime, dit le roi, pourtant il est ton fils.»

Ce que j'ai appris de Saadi et de Victor Hugo

M. Majid Gheysari est un écrivain et nouvelliste iranien.

C'est un très grand honneur pour un romancier de s'apercevoir que les personnages qu'il a créés dans ses œuvres romanesques deviennent si connus universellement, qu'ils sont ancrés dans la mémoire collective des gens appartenant à d'autres nationalités et d'autres cultures. C'est exactement ce qui est arrivé pour les personnages romanesques de Victor Hugo. Par exemple, il nous arrive en Iran de comparer une personne, dans nos conversations quotidiennes, au personnage de Cosette, car le nom de ce personnage hugolien est devenu pour nous, comme partout ailleurs dans le monde, synonyme d'enfant maltraité et exploité notamment dans les tâches domestiques. D'ailleurs, ce n'est pas un cas isolé pour les personnages romanesques de Victor Hugo. C'est vraiment extraordinaire, car je ne connais pas dans notre littérature romanesque contemporaine un écrivain qui puisse avoir une telle influence sur sa société. Or, Hugo, qui appartient à une autre époque et à une autre culture, a réussi à transformer ses personnages romanesques en symboles universels.

Je suis nouvelliste et je dois avouer que dans mon travail, je suis plus proche

C'est un très grand honneur pour un romancier de s'apercevoir que les personnages qu'il a créés dans ses œuvres romanesques deviennent si connus universellement, qu'ils sont ancrés dans la mémoire collective des gens appartenant à d'autres nationalités et d'autres cultures. C'est exactement ce qui est arrivé pour les personnages romanesques de Victor Hugo. Par exemple, il nous arrive en Iran de comparer une personne, dans nos conversations quotidiennes, au personnage de Cosette.



▲ *Majid Gheysari, écrivain et nouvelliste*

de Saadi que de Victor Hugo dont la forme narrative n'est pas très proche de ce que je réalise dans mes nouvelles. En revanche, ce que j'apprécie dans l'œuvre de Saadi et qui m'a beaucoup appris est ce que j'aimerais qualifier comme concision et densité de la narration. De ce point de vue, les histoires de Saadi dans le *Golestân* (en prose) et dans le *Boustân* (en poésie) sont tout à fait comparables à ce genre narratif qu'est la nouvelle. Pourtant, il faut souligner que si la nouvelle moderne est souvent d'inspiration réaliste, la vision de Saadi, dans ses courtes histoires, est plutôt d'ordre moral.

En dépit de cette différence, le nouvelliste a encore beaucoup de choses à apprendre à Saadi sur le point technique, car les courts récits de Saadi sont exactement ce qu'on peut appeler «situation» ou «concentration de l'histoire». Il ne nous présente pas, à l'instar d'un romancier, les évolutions d'une longue histoire, la description très détaillée des personnages ou de leurs dialogues.

Pour vous en donner un exemple, je lirai ici un récit du chapitre III du *Golestân*, «Sur le mérite de la modération des désirs», pour vous montrer ce que l'œuvre narrative de Saadi peut apporter aux romanciers et aux nouvellistes contemporains. Le récit nous rappelle tout de suite *Le Vieil Homme et la Mer* d'Ernest Hemingway, considéré tantôt comme un court roman, tantôt comme une nouvelle. L'art de Saadi est de pouvoir concentrer plus ou moins la même histoire en une demi-page:

«Un poisson vigoureux tomba dans le filet d'un pêcheur faible, et celui-ci n'eut pas la force de le retenir. Le poisson l'emporta sur lui, enleva le filet de ses mains et partit.

Vers.

Un esclave partit pour rapporter de l'eau d'un fleuve.

L'eau du fleuve arriva et emporta l'esclave.
Le filet emportait toutes les fois du poisson;
cette fois-ci le poisson s'en est allé et a enlevé le filet.

Les autres pêcheurs se lamentèrent et firent des reproches à leur compagnon, disant: «Une telle proie est tombée dans ton filet et tu n'as pu la conserver!»

-« Ô mes amis, répartit-il, qu'y peut-on faire? C'est parce que le destin n'était pas pour moi, et aussi parce qu'il restait au poisson un jour de vie.»

Sentence.

-Le pécheur qui n'est pas prédestiné ne prendra pas de poisson dans le Tigre, et un poisson dont l'heure n'est pas arrivée ne mourra pas, même sur la terre.» ■

---

1. Ordibehesht: deuxième mois du calendrier iranien.
2. Shahr-e Ketâb (Book City), fondé en 1995, est une institution culturelle de Téhéran qui gère une chaîne de librairies dans la capitale iranienne et qui organise régulièrement des événements culturels et littéraires à Téhéran, en collaborant aussi avec les centres culturels des provinces et des pays étrangers.
3. "Saadi, des roses de Shirâz aux confins du monde, l'itinéraire d'un poète exceptionnel", cahier du n° 30 de *La Revue de Téhéran*, mai 2008. Accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?rubrique35#gsc.tab=0*
4. Ernest Renan (1823-1892) écrivain, philosophe et historien français
5. Renan, Ernest, *Journal asiatique*.
6. Alexandre Pouchkine (1799-1837), poète, dramaturge et romancier russe.
7. Yunus Emre (vers 1240-vers 1321), poète médiéval turc.
8. Miguel de Cervantès (1547-1616), romancier, poète et dramaturge espagnol.
9. Abou Tayeb Al-Mutanabbi (915-965), poète arabe (né en Irak).
10. Confucius (551-479 av. J.-C.), philosophe chinois.
11. Selon la graphie voulue par l'auteur
12. La première traduction en persan des *Misérables* est une traduction partielle de Youssef Etessâmi (1874-1938) qui n'avait traduit que le premier tome du roman. La traduction complète la plus récente est celle de Kioumars Parsay, datant de 2012.
13. Anton Tchekhov (1860-1904) est un dramaturge et nouvelliste russe.



Un roi bon selon Saadi

Narjes Abdollahi

Mosleheddin Saadi (vers 1213-1292) est l'une des plus importantes figures littéraires persanes dont le *Golestân* (Le Jardin des Roses) et le *Boustân* (Le Verger), ses deux œuvres les plus connues, sont largement connus hors des frontières de l'Iran.

Le *Golestân*, achevé un an après la rédaction du *Boustân*, est un recueil de prose mêlée de poésie. Il comprend une préface (*dibâtcheh*), huit chapitres, et une brève conclusion. Ces huit chapitres, qui symbolisent les huit portes qui mènent au paradis, abordent des faits liés aux rois, le caractère des ermites, les bienfaits de l'économie, les bienfaits du silence, l'amour et la jeunesse, la faiblesse et la vieillesse, l'influence de l'éducation et l'art du discours. Chaque chapitre expose une série d'histoires courtes (*hekâyat*) dans lesquelles différentes couches sociales, des rois jusqu'au peuple ordinaire, jouent des rôles selon le dessein du poète. Saadi décrit avec art non seulement des personnages isolés, mais aussi des paysages. Il campe ses personnages au travers d'une illustration de leurs caractéristiques et états moraux, permettant au lecteur de se plonger dans les histoires et d'intégrer les observations du poète.

La langue musicale et la prose poétique, loin des préciosités artificielles qui étaient en vogue à cette époque, donnent un goût particulier au *Jardin des Roses*. C'est au travers d'images et d'exemples clairs et concis que le poète présente des notions morales, pédagogiques, sociales et politiques qu'il a acquises à la fois au cours de ses longs voyages et de ses lectures, notamment celle des livres saints ou des enseignements religieux.

Le premier chapitre du *Golestân*, qui comprend 41 apologues, traite de la conduite et des devoirs des rois. Saadi était le fils d'un fonctionnaire à la cour du roi de la province de Fars, et il avait aussi eu l'occasion de fréquenter la cour de plusieurs autres rois lors de ses voyages. Fort de cette expérience, il examine dans les faits et dans le quotidien d'une société la conduite et la gouvernance d'un roi. Les apologues et anecdotes du premier chapitre du *Golestân* sont des leçons d'éthique universelle et intemporelle, utiles non seulement aux peuples et aux princes de l'époque de Saadi, mais aussi pour les nations actuelles.

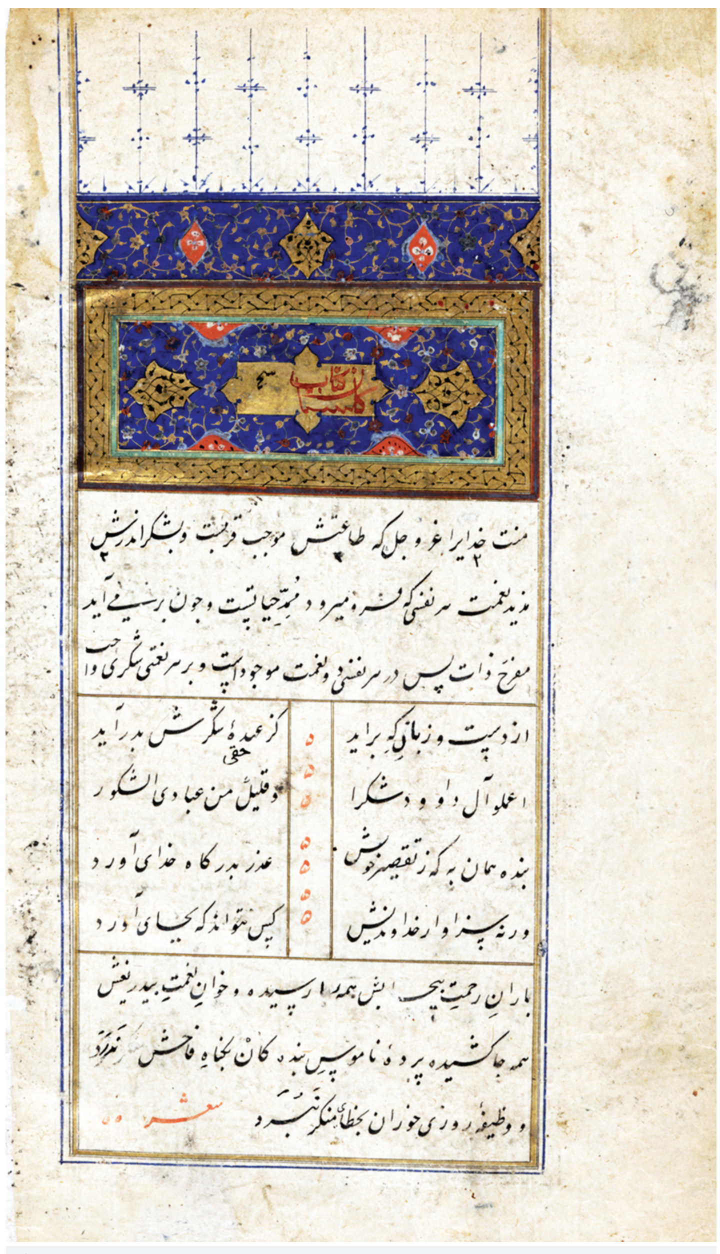
Revenons sur les caractéristiques du roi idéal selon Saadi, selon le premier chapitre du *Golestân*:

Juste

Selon Saadi, la plus éminente caractéristique d'un prince idéal est le fait d'être juste. Évidemment, à



▲ *Couverture d'une édition du* Golestân *de Saadi*



منت خدای را عز و جل که طاعتش موجب قربتست و بشکر اندرش
مزید نعمت هر نفسی که فرو میرود ممد حیاتست و چون بر می آید
مفرح ذات پس در هر نفسی دو نعمت موجودست و بر هر نعمتی شکری واجب

از دست و زبان که برآید / کز عهدهٔ شکرش بدر آید
اعملوا آل داود شکرا / و قلیل من عبادی الشکور
بنده همان به که ز تقصیر خویش / عذر بدرگاه خدای آورد
ورنه سزاوار خداوندیش / کس نتواند که بجای آورد

باران رحمت بی حسابش همه را رسیده و خوان نعمت بی دریغش
همه جا کشیده پرده ناموس بندگان بگناه فاحش ندرد
و وظیفه روزی خوران بخطای منکر نبرد شعر

▲ *Préface (*dibâtcheh*) du* Golestân

Les apologues et anecdotes du premier chapitre du *Golestân* sont des leçons d'éthique universelle et intemporelle, utiles non seulement aux peuples et aux princes de l'époque de Saadi, mais aussi pour les nations actuelles.

l'époque du poète, la justice avait un sens différent de ce qu'on en entend aujourd'hui. Au XIIIe siècle, elle consistait essentiellement en ce que le roi ne confisque pas les biens de son peuple par la force, ne tue pas le peuple innocent, ne nomme pas des agents injustes et corrompus. S'il respectait ces conditions, il s'approchait alors plus ou moins de la justice. Ne s'arrêtant pas au roi, elle doit être l'apanage de chacun de ses représentants. L'apologue d'Anoushiravân met en scène ce roi sassanide comme un bon exemple de roi justicier dans le sens où il pousse ses agents et ses représentants à appliquer la justice. Dans cet apologue, Anoushiravân envoie un esclave au village pour acheter du sel, et il lui ordonne instamment de le payer: *«Prends le sel en le payant, afin que cela ne devienne point une coutume, et que le village ne soit pas dévasté.»* Il lui fut demandé: *«Quel dommage naîtrait de cette petite quantité de sel non payée?»* Il répondit: *«Le fondement de la tyrannie dans l'univers a d'abord été peu considérable. Mais chacun y a ajouté, de sorte qu'elle est devenue aussi importante.»*[1] Saadi croyait ainsi que la conduite du roi envers son peuple influençait directement les actions de ses agents, et qu'ils agissaient en tout point comme leur roi: *«Si le roi mange une pomme du jardin de ses sujets, ses esclaves arracheront l'arbre par la racine. Pour cinq œufs que le sultan se permettra de prendre injustement, ses soldats mettront mille poules à la broche.»*[2] Au travers d'une autre anecdote où l'un des fils de Haroun al-Rashid se plaint d'une personne qui avait injurié sa mère, l'auteur du *Golestân* soulève la question de la justice et lui donne les conseils suivants: *«O mon fils! La générosité exige que tu pardonnes; si tu*

ne le peux, rends-lui la pareille, mais sans l'outrepasser; car alors l'injustice serait de ton côté et la plainte du côté de ton ennemi.»[3]

L'un des plus remarquables signes de la justice est l'attention au peuple. Saadi encourageait les princes à bien traiter leur peuple, en argumentant sur les bienfaits d'une telle bienveillance. Selon lui, la relation bilatérale roi-peuple aboutirait à l'épanouissement et au développement du pays, si elle s'est formée selon les valeurs de la justice. Beaucoup d'apologues du *Golestân* mentionnent le statut important du peuple et considèrent le roi en tant que protecteur des faibles: «*Désormais, sache que les rois sont faits pour protéger les sujets, non les sujets pour obéir aux rois.*»[4]

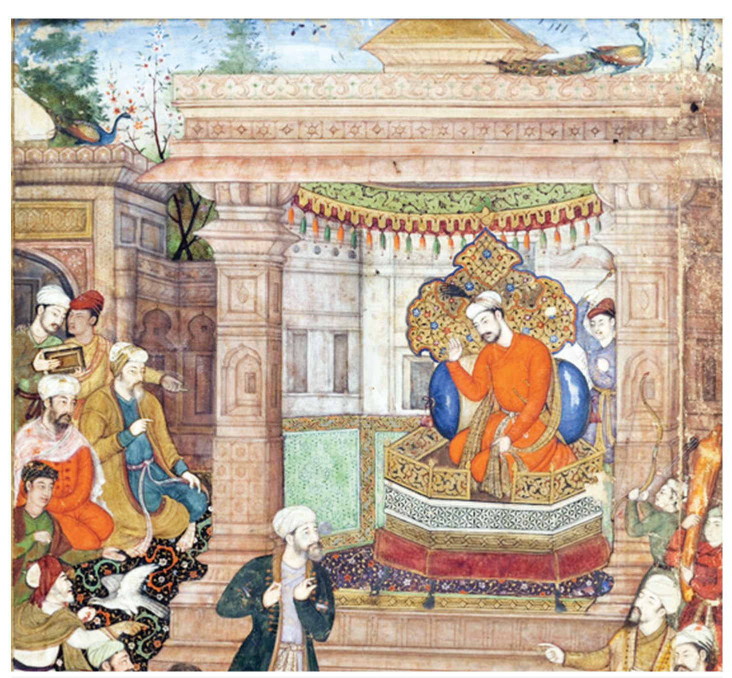
Saadi estime que respecter le peuple garantit la réussite aux rois. Il utilise pour l'occasion Alexandre de Macédoine: *«On demanda à Alexandre le Grec: "Par quel moyen as-tu conquis les pays de l'Orient et de l'Occident? Car les anciens rois avaient des trésors, un royaume, une existence et une armée plus considérables que les tiens, et il n'ont jamais conquis ainsi.» Il répondit: «Par la grâce de Dieu, je n'ai point tourmenté les habitants de chaque royaume que j'ai conquis, et je n'ai point proféré le nom de ses rois, si ce n'est avec éloge.»"*[5]

Saadi incite donc les rois à bien se comporter avec le peuple. Selon lui, rassembler la nation autour de soi est une grande richesse pour le roi, et lui garantira un soutien fort lors des temps difficiles. L'unité et le contentement du peuple permettent ainsi de fortifier les piliers du gouvernement: *«Fais la paix avec tes sujets, et demeure sans aucune inquiétude face à la guerre avec un ennemi; car les sujets sont une armée pour le monarque juste.»*[6] Plus loin, à la demande d'un roi injuste qui craint un ennemi et veut un conseil, il dit: *«Sois miséricordieux envers tes sujets faibles, afin de ne pas être affligé par ton ennemi puissant.»*[7]

En miroir, la tyrannie du monarque est un élément réprouvé dont le résultat sera le mécontentement des sujets. Ces derniers faciliteront à leur tour l'anéantissement de la domination du roi. A maintes reprises dans ce chapitre du *Golestân*, le poète de Shirâz a donné cet avertissement aux détenteurs du pouvoir. En cela, *«un souverain qui jette les fondements de l'oppression, arrache la base du mur de sa puissance.»*[8] Cette idée est reprise dans un autre apologue où Saadi considère les soupirs



▲ *Lutte entre étudiant et professeur,* Golestân *de Saadi*



▲ *Détail d'une scène de la cour, Folio d'un manuscrit du* Golestân de Saadi

d'impuissance des pauvres comme la cause de la perte d'un gouverneur injuste: *« [...] ne trouble pas un cœur, parce qu'un soupir bouleversera tout un monde.»*[9] Telle est la leçon de morale tirée d'un autre apologue qui déconseille aux détenteurs du pouvoir de tourmenter les sujets. Par la bouche d'un innocent, l'auteur affirme que le résultat de la tyrannie alourdira la conscience du roi: *«Un roi donna l'ordre de tuer un innocent. Celui-ci dit: «O roi! Ne cherche point ta propre peine, à cause de la colère que tu as contre moi.» Le roi demanda: «Et comment?» L'innocent répondit: «Ce châtiment passera sur moi en un instant, mais le péché pèsera éternellement sur toi.»*[10]

Pour montrer à quel point l'oppression du prince nuit aux sujets et comme ceux-ci détestent les rois injustes, dans une autre anecdote, un dévot, en réponse à un roi qui l'interroge sur les meilleurs actes de dévotion, répond ironiquement: «*Pour toi, c'est la sieste, car pendant ce temps, tu ne tourmentes personne.*»[11] En d'autres termes, comme Charles Defrémery l'a précisé dans la note explicative de cette anecdote où il cite l'Abbé Albert: «*Le crime dort tandis que le tyran sommeille.*»[12]

Armé

Posséder des forces militaires habiles est autre particularité du roi idéal selon Saadi. Les soldats courageux qui sont prêts à se sacrifier pour le pays constituent l'un des piliers du pouvoir du roi. Une armée forte procure de la sécurité à l'abri de laquelle le roi peut dominer ses sujets. Comme Saadi l'écrit, «*le sultan obtient la domination par le moyen de l'armée*».[13] Bien se comporter envers les soldats, bien les rétribuer et bien équiper son armée est un devoir qui incombe aux princes. Ainsi, dans un des apologues, un soldat qui a tourné le dos à l'ennemi raisonne de la manière suivante: «*Si je parle, tu m'excuseras. Convient-il que mon cheval manque d'orge, et que la couverture de ma selle soit mise en gage? Je ne peux pas être généreux aux dépens de ma vie avec un sultan avare de son or envers le soldat.*»[14]

Le sage de Shirâz conseillait aux rois, dans les jours de quiétude, de prêter une attention particulière à l'armée afin de s'assurer de sa fidélité lors des combats.

«*Distribuez de l'or à vos soldats,*
Afin qu'ils donnent leur tête pour vous,
Si vous ne le faites pas, ils vous abandonneront.»[15]

Recourant à la consultation

Le roi idéal de Saadi accorde de l'importance à l'avis des sages dans sa prise de décision. Cette réflexion du poète est inspirée notamment par les

enseignements coraniques et la pensée sassanide. Ainsi, l'empereur sassanide Anushiravân, considéré dans la tradition iranienne comme un roi juste, est souvent décrit consultant une assemblée de sages lors des prises de décisions importantes: «*Une troupe de sages discouraient, touchant une affaire importante dans la salle d'audience de Chosroès.*»[16]. Bien plus tard, à l'époque islamique, alors que l'un des fils de Haroun al-Rashid s'est fait insulté, le calife Haroun décide de ne pas céder à la colère et de demander l'avis des principaux responsables de l'Etat: «*[...] l'un conseilla de le tuer, un autre de lui couper la langue, un troisième de confisquer ses biens et de l'exiler…»*[17]. Ce n'est qu'après avoir écouté leurs opinions et pesé la situation qu'il prit sa décision. Un autre apologue revient sur le destin de ce roi qui perdit tout son pouvoir car il n'avait pas prêté attention à l'avis de son sage vizir et *«[…] le conseil de ce vizir sage et dévoué ne se trouvant pas conforme au caractère du roi […] le royaume perdit sa puissance […].»*[18]

Religieux

Le poète du *Golestân* met l'accent sur les croyances religieuses de son roi idéal. Les versets coraniques, hadiths et croyances islamiques qui sont rapportés par Saadi dans le but d'encourager ou d'avertir les princes témoignent tous de l'importance que le poète accorde à la foi et aux rites religieux dans la poursuite d'une attitude éthique. Selon lui, les notions de justice, de bon traitement envers les sujets, les agents ainsi que l'armée ne s'épanouissent réellement que si elles s'ancrent dans la foi du roi. Sans cela, les avertissements du poète seront vains: *«Retire de ton oreille le coton, et rends aux hommes la justice qui leur est due; si tu ne la leur rends pas, sache qu'il y aura une justice le jour de la Résurrection.»*[19]; *«Veux-tu que Dieu te pardonne, fais du bien aux créatures de Dieu. »*[20] Dans un autre apologue, il s'adresse à tous et donne ces conseils: *«Ô mon frère, le monde ne demeure pour personne; attache ton cœur au Créateur du monde, car Il suffit. Ne t'appuie et ne te repose point sur la possession du monde, car il a nourri beaucoup de personnes comme toi et les a ensuite tuées. Lorsque l'homme doué d'une âme pure se dispose à partir, que lui importe de mourir sur le trône ou bien sur la terre nue?»*[21] ■

> «Si le roi mange une pomme du jardin de ses sujets, ses esclaves arracheront l'arbre par la racine. Pour cinq œufs que le sultan se permettra de prendre injustement, ses soldats mettront mille poules à la broche.»

1. Defrémy, Charles, *Gulistan ou Le Parterre de Roses*, traduit du persan, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1858, p.66
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 88
4. *Ibid.*, p. 82
5. *Ibid.*, p. 97
6. *Ibid.*, p. 41
7. *Ibid.*, p. 45
8. *Ibid.*, p. 41
9. *Ibid.*, p. 78
10. *Ibid.*, p. 84
11. *Ibid.*, p. 47
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, p. 40
14. *Ibid.*, p. 52
15. Ali Shâh, Omar, *Le Jardin de Roses (Gulistan)*, traduction et préface, Paris, Albin Michel, Spiritualités Vivantes, p. 42
16. Defrémery, Charles, *op.cit.*, p. 92
17. *Ibid.*, p. 88
18. *Ibid.*, p. 41
19. *Ibid.*, p. 46
20. *Ibid.*, p. 68
21. *Ibid.*, p. 25, 26

Les traductions françaises des œuvres de Saadi

Khadidjeh Nâderi Beni

Saadi, qui compte parmi l'un des grands poètes populaires de la littérature persane, eut une certaine influence sur plusieurs poètes européens et plus particulièrement français dès le XVIIe siècle, jusqu'au milieu du XIXe siècle. Il est considéré comme le premier poète persan à acquérir une certaine popularité en Europe. En France, un bon nombre d'écrivains et de poètes lui réservent un accueil favorable; chacun interprétant ses œuvres selon ses goûts et à sa propre manière dans les milieux littéraires français. La popularité de Saadi en Europe est dans un premier temps permise grâce aux traductions de ses œuvres en français. Dans cet article, nous allons donner un bref aperçu de ces traductions qui ont pu servir de source pour les écrivains et poètes romantiques, et plus particulièrement pour Victor Hugo.





▲ *Le jardin des roses. Traduction de Charles Defrémery. Illustrations de Lucy Boucher*

En suivant une approche chronologique, on considère André Ryer (1580-1660) comme étant le premier traducteur des œuvres de Saadi. Orientaliste et envoyé en mission diplomatique, il est également considéré comme le traducteur du premier ouvrage littéraire persan en français. Il connaissait les langues turque, persane et arabe et en tant que traducteur à la cour de Louis XIII, il a traduit un bon nombre de textes orientaux en français. Durant sa présence en Iran et en Turquie, Ryer parvient à rassembler de nombreux manuscrits turcs et persans et à les ramener en France. Parmi ces textes, il découvre le manuscrit du *Golestân* de Saadi qu'il décide de traduire. La première édition de cette traduction fut publiée en 1634 sous le titre de *Golestân ou Empire des Roses.* Cependant, cette traduction n'est pas exhaustive puisque Du Ryer n'a traduit que 90 des 180 apologues (*hekâyat*) du *Golestân*; en outre, il faut davantage parler d'adaptation que de traduction au sens strict du terme. Son importance réside néanmoins dans le fait qu'elle fait connaître aux Français ce chef-d'œuvre de la littérature persane. Du Ryer fait lui-même remarquer qu'en raison de ses rares qualités, ce livre mérite d'être diffusé parmi les Français et d'être lu par les grands écrivains occidentaux, qui commencent à l'époque à porter une attention particulière à la poésie persane. Cette date est donc considérée comme constituant un tournant dans l'histoire des échanges culturels entre l'Iran et les

22

pays occidentaux. En France, certains grands écrivains s'inspirent des anecdotes du *Golestân*; le cas le plus éloquent étant sans doute celui de Victor Hugo et d'autres écrivains de l'école romantique.

En 1704, D'Alègre (se présentant alors sous le pseudonyme "M") fait publier à Paris le *Golestân ou Empire des Roses, traité des mœurs des rois, composé par Muslihodin Saadi*. Ce livre comporte deux parties: la première contient la traduction partielle du *Golestân*, et la deuxième s'intitule *Augmentations aux rois et aux kaliphes de Saadi, traité des auteurs arabes, turcs et persans.* Selon les experts, la traduction de D'Alègre, qui est en realité une annexe, n'est qu'une reproduction pure et simple de la traduction de Du Ryer. En outre, elle ne comprend que le premier chapitre du *Golestân*. Cette publication remporte malgré cela un grand succès et est plusieurs fois rééditée de 1704 à 1737. Durant ces années, on voit également l'apparition d'une autre traduction du *Golestân* faite par l'abbé Jaques Gaudin, mais comportant de nombreuses erreurs et inexactitudes.

En 1762 est publiée une traduction fragmentaire anonyme du *Golestân* nommée *Traditions orientales, ou la morale de Saadi, célèbre poète persan, extraite et recueillie de différentes histoires et bons mots du même auteur*. Etant donné que ce livre renferme cinquante et une anecdotes, elle est, elle aussi, incomplète. En outre, ce livre comporte 83 pages dont 23 sont consacrées à des remarques du poète sur la vie et la pensée de Saadi. De façon générale, les traductions du *Golestân* effectuées au XVIIIe siècle sont imparfaites, et publiées pour la plupart par des traducteurs anonymes.

Au XIXe siècle, Saadi était assez connu des milieux littéraires français et

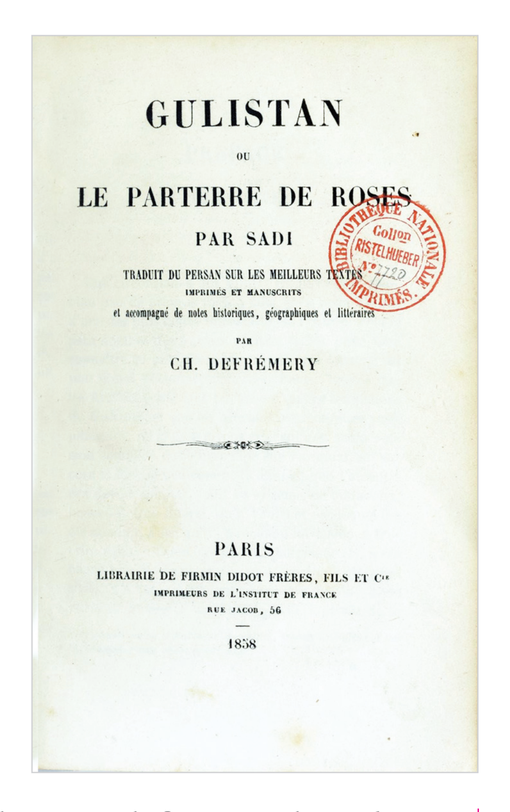


▲ Boustan ou le Verger. *Poème de Saadi Relié en 1979 par Barbier de Meynard*

ses ouvrages bien connus des orientalistes, des hommes de lettres mais aussi des Français épris de littérature

> On considère André Ryer (1580-1660) comme étant le premier traducteur des œuvres de Saadi. Orientaliste et envoyé en mission diplomatique, il est également considéré comme le traducteur du premier ouvrage littéraire persan en français.

orientale. Le développement de l'enseignement du persan en France rendait nécessaire l'existence de textes persans accompagnés de leur traduction en français; et dans cet objectif, les textes les plus connus de Saadi fournissaient un matériau de premier choix. De ce fait, la traduction des ouvrages de ce poète fut de plus en plus l'objet d'attention des orientalistes et érudits français. Durant le XIXe siècle, on voit l'apparition de plusieurs traductions du *Golestân* et du


GULISTAN

OU

LE PARTERRE DE ROSES

PAR SADI

TRADUIT DU PERSAN SUR LES MEILLEURS TEXTES
IMPRIMÉS ET MANUSCRITS
et accompagné de notes historiques, géographiques et littéraires

PAR

CH. DEFRÉMERY

PARIS
LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE
RUE JACOB, 56

1858

Dans sa traduction définitive du *Golestân* publié en 1859 à Paris, Charles Defrémery (1822-1883) a évité de calquer les images et expressions du livre original. Toutefois, sa traduction considérée comme un modèle d'exactitude et de finesse, est assez fidèle. Dès la parution du livre, on voit l'augmentation de la popularité de ce grand poète de la littérature persane auprès des Français.

Boustân et de ce fait, cette période est riche en traductions des ouvrages de Saadi en français. Parmi les traductions les plus importantes, on peut surtout citer les tentatives de Barbier, Meynard, Defrémery, Sylvestre de Sacy, Tancoigne et Sémelet.

En 1819, J. M. Tancoigne propose une nouvelle traduction du *Golestân*. Cependant, au commencement du livre, le traducteur fait une erreur grossière de chronologie en affirmant que *«Saadi vivait dans le quatorzième siècle»*; erreur ensuite reprise par Victor Hugo. Selon les experts, cette traduction s'adresse davantage au public qu'aux érudits.

En 1834, Sémelet fait publier à Paris son *Golestân ou le parterre de fleurs*, accompagné d'un abondant commentaire historique. Au commencement du livre, on lit que la traduction est faite pour les personnes qui veulent étudier le persan; il s'agit d'une traduction littérale qui n'est pas de nos jours acceptée. En fait, le traducteur cherche à respecter la "couleur locale" et de ce fait, on voit dans sa traduction un bon nombre d'expressions et de belles images traduites littéralement en français qui ne font pas réellement sens dans cet autre contexte.

Dans sa traduction définitive du *Golestân* publié en 1859 à Paris, Charles Defrémery (1822-1883) a évité de calquer les images et expressions du livre original. Toutefois, sa traduction considérée comme un modèle d'exactitude et de finesse, est assez fidèle. Dès la parution du livre, on voit l'augmentation de la popularité de ce grand poète de la littérature persane auprès des Français.

J. B. Nicolas, diplomate et traducteur français, fait publier en 1869 une brochure de cinquante pages qui contient la préface du *Boustân* et une partie du livre premier. Grâce à ses missions officielles en Perse et sa pratique de la langue, il devint capable de traduire des textes littéraires à partir du persan vers le français, mais son travail resta inachevé en raison de sa mort prématurée. Il faut donc attendre 1880 pour voir apparaître la traduction la plus remarquable et la plus crédible du




▲ *Les feuilles de* Boustân *de Saadi écrit à Boukhara en 1539. AD.*

Boustân. Il s'agit de celle de Barbier de Meynard (1827-1908) qui parvient à rendre de façon à la fois belle et fidèle la version complète du *Boustân* en français.

Durant le XIXe siècle, un bon nombre de fragments de la poésie de Saadi paraissent dans les différentes revues; de plus, en 1888, L. Piat fait publier à Montpellier la traduction du *Golestân* en langue provençale. Cet événement affirme la place de l'ouvrage de Saadi à la fois dans les milieux littéraires et auprès du grand public.

En conclusion, soulignons que les traductions de cette époque continuent toujours à être lues par les Français, et que des traducteurs plus contemporains ne semblent pas avoir ressenti la nécessité d'améliorer les traductions de Defrémery et Meynard. ■

Au XIXe siècle, Saadi était assez connu des milieux littéraires français et ses ouvrages bien connus des orientalistes, des hommes de lettres mais aussi des Français épris de littérature orientale. Le développement de l'enseignement du persan en France rendait nécessaire l'existence de textes persans accompagnés de leur traduction en français; et dans cet objectif, les textes les plus connus de Saadi fournissaient un matériau de premier choix.

Sources:
- Heydari, Mehdi, "Sa'di va ta'sir-e ou bar barkhi nevissandegân farânsavi" (Saadi et son influence sur certains écrivains et poètes français), publié in *Pajouheshnâmeh-ye oloum-e ensâni* (Revue des sciences humaines), no. 57.
- Khanyâbnejâd, Adel, *Saadi et son œuvre dans la littérature française du XVIIe siècle à nos jours,* thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, 2009.

Le «Jardin des fleurs» de Saadi (*Golestân*): mélange magique de poésie et de prose, à mi-chemin entre la moralité et l'amour

Sepehr Yahyavi

On dit souvent à propos de la poésie de Saadi qu'elle est «simple et inimitable» (*sahl-o momtane'*). La vérité, c'est que parler de cet éminent poète persan du XIIIe siècle (VIIe siècle de l'Hégire) est une tâche non moins facile. Que dire ou écrire de nouveau concernant Sheikh Saadi, cet homme qui est mort presque centenaire, dans sa ville natale, cette merveilleuse Shirâz dont il est partout question dans ses œuvres, et ce, à l'issue d'une vie extrêmement aventureuse et tumultueuse, passée dans différentes régions des terres musulmanes, à la découverte et à l'expérience des nouveautés et des spécialités de chacune des cultures de ce vaste territoire?

Que raconter alors de l'homme? Mais que dire aussi de son œuvre gigantesque et incroyablement prolifique, même pour un génie centenaire? D'une part, ses *gazals*, au nombre de quelque 700 poèmes; d'autre part, son célèbre «Jardin des fruits» (*Boustân*), œuvre entièrement en poésie, d'un teint didactique sans être tout à fait moralisateur; et enfin, son chef-d'œuvre incontestable, son ouvrage en prose de renommée internationale et retentissante, le «Jardin des fleurs». Le titre de cette œuvre, en persan, *Golestân*, peut également être traduit par «Jardin des roses» ou encore «Roseraie», mais nous avons préféré le traduire par le plus générique «Jardin des fleurs». A part cette œuvre prosaïque, Saadi a également écrit quelques autres traités en prose, œuvres pour la plupart didactiques (*Traité de raison et d'amour*, *Préconiser les rois*, *Cinq morceaux*). Saadi a par ailleurs composé des poèmes sous d'autres formes traditionnelles, comme la *qasida*, le *qat'eh*, le quatrain (*robâï*), ou encore des formes plus libres. Il a aussi écrit des *Hazliât* (Balivernes), œuvres en prose d'une couleur érotique, dont l'authenticité est aujourd'hui attestée par un grand nombre de spécialistes.

Que raconter alors de l'homme? Mais que dire aussi de son œuvre gigantesque et incroyablement prolifique, même pour un génie centenaire? D'une part, ses *gazals*, au nombre de quelque 700 poèmes; d'autre part, son célèbre «Jardin des fruits» (*Boustân*), œuvre entièrement en poésie, d'un teint didactique sans être tout à fait moralisateur; et enfin, son chef-d'œuvre incontestable, son ouvrage en prose de renommée internationale et retentissante, le «Jardin des fleurs».

Les *gazals* de Saadi sont rassemblés en quatre recueils: les «vieux *gazals*», les «*Tayyebât*», les «*Badâye'*» et les «*gazals* récents». Parmi ces recueils, deux sont plus célèbres et importants, car contenant des morceaux plus beaux et délicats: «*Tayyebât*» (Poèmes purs) et «*Badâye'*» (Poèmes novateurs). La thématique de la forme du *gazal* étant le plus souvent amoureuse, les gazals de Saadi ne font pas exception à la règle, mais ils sont composés avec des rythmes très variés, et dans un élan qui est propre à ce poète-

magicien. Magicien, puisque les mots de la langue sont comme de la pâte à modeler. Il en fait ce qu'il en envisage mentalement, afin de faire passer l'image qu'il a dans la tête et son imagination, mélange fabuleuse de spiritualité et de corporalité, à la façon des *Mille et Une Nuits*, dont le climat tient beaucoup à certains morceaux des deux œuvres majeures du poète, *Golestân* et *Boustân*.

Mais quel est le secret de son succès immense et éternel selon toute apparence? Quel est le mystère du «Jardin des fleurs», quelle est la raison de sa grandeur et sa répercussion mondiale? Pourquoi le célèbre quotidien britannique *Guardian* avait-t-il inséré, il y a une quinzaine d'années, son «Jardin des fruits», à côté du *Masnavi* de Roumi, parmi les cent chefs-d'œuvre de la littérature mondiale de toutes les époques? Quels sont les points de divergence et de convergence de ces deux œuvres qui constituent en quelque sorte un diptyque? Quelles sont les particularités de chacun de ces deux volets? Ce sont des questions auxquelles nous allons essayer de fournir des éléments de réponse au cours de cet article.

Le *Golestân* est divisé en huit chapitres (contrairement au *Boustân* qui en compte 10, avec une thématique très proche mais plus étendue): «Sur les manières des rois», «Sur les mœurs des derviches», «Sur les bienfaits de la sobriété», «Sur les bienfaits du silence», «Sur l'amour et la jeunesse», «Sur la faiblesse et la vieillesse», «Sur l'impact de l'éducation», et enfin «Sur les règles de bienséance». Chacun de ces chapitres comprennent des anecdotes, et chaque anecdote est souvent un mélange de vers et de prose, une prose en grande partie rimée et rythmée. Mais avant de traiter des chapitres, il faut se focaliser sur la préface de l'œuvre, dont l'importance et la beauté ne sont pas moins que son corps.



▲ *Illustration du* Boustân *de Saadi, artiste inconnu, XVIIe siècle, Musée Rezâ 'Abbâsi, Iran*

«Chaque souffle, dès qu'inspiré, anime l'âme, et une fois expiré, réjouit le cœur. Alors, il existe deux dons [divins] en



▲ *Folio du* Golestân *de Saadi; texte avec bordure éclairée, calligraphe: Sultan 'Ali Mashhadi*

chaque souffle, et chaque don nécessite un remerciement [de l'homme]
Qui pourrait donc, par la main et la langue,
Se décharger du remerciement de Dieu.»[1]

Voilà l'ouverture de la préface du *Golestân*, qui porte naturellement sur la prière et l'admiration de Dieu, ainsi que le rappel de la place du Prophète et de tout ce qui est central à l'époque pour les poètes. Dans cet avant-propos d'une dizaine de pages, le poète-prosateur étend son ontologie et sa vision du monde, assez optimiste pour une période pleine de vicissitudes et de grands ouragans politiques, dont l'invasion des Mongols. Au fil de ces pages, Saadi mêle le persan et l'arabe, deux langues qu'il maîtrisait parfaitement, comme il mélange la prose et la poésie. C'est la raison pour laquelle nous l'appelons "magicien de la langue persane", puisqu'il est en quelque sorte maître de mélanges magiques; sa marmite étant ce livre extraordinaire rédigé en l'an 656 de l'Hégire (1277 du calendrier grégorien), soit un an après le *Boustân*.

Quelque part au milieu de sa préface, Saadi, racontant comme très souvent l'anecdote d'une rencontre avec un ami et du dialogue qu'il a eu avec lui, transcrit deux vers qu'il a composé à l'occasion de cette rencontre:

«*Que te servirait d'avoir une coudée de fleurs [roses]?*
*Emporte sur toi une feuille de mon Jardin des fleurs [*Golestân*];*
La durée de vie d'une fleur, ce n'est qu'une semaine, tout au plus,
Ce Jardin à moi, il dure à jamais, toujours en prospérité.»

Occupons-nous maintenant du premier chapitre qui est consacré aux «Manières des rois». Dans cette partie, Saadi qui est un homme simple, juste et raisonnable, mais aussi avec une riche expérience de vie, par l'intermédiaire d'une vingtaine d'anecdotes qu'il narre, essaie de donner des leçons aux rois et gouverneurs oppresseurs de son époque et son pays, mais également aux tyrans cruels de toutes les époques et tous les territoires. Nous avons choisi deux anecdotes assez courtes mais pas moins instructives: celle d'Anoushiravân le Juste (Khosrô 1er),

roi sassanide célèbre pour sa justice; et celle d'Alexandre le Macédonien qui clôt le chapitre.

«*Un messager vint annoncer [gaiement] à Anoushiravân le Juste la mort d'un ennemi à lui: 'J'ai appris que Dieu retira la vie à ton ennemi un Tel'. Le roi lui répondit: 'As-tu appris aussi qu'il m'a épargné la vie pour l'éternité?'*

Le décès de l'ennemi n'est pas une bonne nouvelle,

Or notre vie à nous n'est pas non plus éternelle.»

Dans l'anecdote finale de cette partie, le poète persan s'intéresse au sort d'Alexandre le Macédonien (qu'il appelle Alexandre le Roumi/l'Occidental), et s'interroge sur les raisons de son immense succès:

«*On demanda à Alexandre l'Occidental: 'Comment réussis-tu à conquérir les terres de l'Est et de l'Ouest, puisque les rois qui te précédèrent, bien que bénéficiant de trésors, de longévités, de territoires et d'armées plus grands que les tiens, n'arrivèrent pas à obtenir de telles conquêtes?' Il répondit: 'Grâce à Dieu, je n'ai pas maltraité les populations des royaumes que j'ai conquis, et je n'ai évoqué le nom de leurs rois qu'avec bonne foi.'*

Les savants ne qualifient jamais de grand,

Celui qui médit des grandes personnalités.»

La même thématique se remarque à maintes fois chez Saadi, dont ici:

«*Ô Saadi! L'homme de bonne renommée ne connaît point le trépas*

Le vrai mort est celui dont on n'évoque pas le nom avec bonté.»

Le deuxième chapitre a pour titre et sujet le contraire du précédent, et concerne «Les mœurs des derviches». Parmi les nombreuses anecdotes amusantes racontées par Saadi, nous en avons choisi une, dans lequel le contraste entre le roi et le derviche est finement dessiné:

«*Un roi rencontra une personne pieuse. Il lui demanda: 'Est-ce que jamais tu penses à notre Majesté?' L'homme pieux répliqua: «Oui, à chaque fois que j'oublie Dieu.'*



▲ *Folio du* Golestân *de Saadi; texte avec bordure éclairée, calligraphe: Sultan 'Ali Mashhadi*

Celui qui n'est pas avec Lui [Dieu], a tendance à aller vers autrui,
Mais lorsque notre pensée est avec Lui, nous n'avons plus besoin de personne.»

Le troisième chapitre du *Golestân* s'intitule: «Sur les bienfaits de la sobriété». La sobriété est depuis longtemps une valeur positive dans les sociétés orientales, notamment au sein des cultures imprégnées de mysticisme. Le mystique est souvent une personne qui renonce aux exigences du monde, abandonnant ses besoins vitaux, parfois même jusqu'à ses nécessités de première importance. La thématique de ce chapitre est alors en rapport direct avec le chapitre précédent et va dans le même sens. Chose assez rare dans le recueil, il s'y trouve une anecdote très longue, d'une dizaine de pages, qui tient plutôt d'un récit tout entier.

Dans cet avant-propos d'une dizaine de pages, le poète-prosateur étend son ontologie et sa vision du monde, assez optimiste pour une période pleine de vicissitudes et de grands ouragans politiques, dont l'invasion des Mongols. Au fil de ces pages, Saadi mêle le persan et l'arabe, deux langues qu'il maîtrisait parfaitement, comme il mélange la prose et la poésie.

Le chapitre 4 du «*Jardin des fleurs*» de Saadi est intitulé «Sur les bienfaits du silence». Etre tacite est une autre valeur de la culture orientale, puisqu'elle va apparemment de pair avec la confidentialité, mais en vérité ce n'est qu'à cause de l'hypocrisie dominante. Cependant, pour les mystiques, c'est un signe de bienséance, de confiance et de respect. Parmi les anecdotes citées dans ce chapitre, il y a cette histoire:

«*Un astronome rentra chez lui et vit un homme étranger avec sa femme. Il proféra alors des jurons et des insultes. Un grand vacarme et une altercation violente se produisirent par la suite. Un homme sage qui entendit cette histoire lui dit:*
Toi qui sais ce qui se passe au paroxysme du ciel,
Comment ignores-tu qui fréquente ta propre maison?!»

Le cinquième chapitre porte sur «L'amour et la jeunesse». Naturellement, les anecdotes et récits de ce chapitre sont parmi les plus intéressants de tout le recueil, mais faute de temps et d'espace, nous n'avons choisi qu'un court souvenir que Saadi narre:

«*Je me souviens qu'autrefois, un ami et moi, étions très proches l'un de l'autre, tels deux amandes se côtoyant dans une même coque. Soudain nous nous sommes éloignés [de par son départ]. Lorsqu'il revint après un certain temps, il me reprocha de ne pas lui avoir adressé de message durant son absence. Je lui répondis: 'J'ai trouvé dommage que le messager voie ton beau visage, mais que je reste privé de ta rencontre.'*»

Le chapitre suivant porte sur un sujet tout à fait contraire au chapitre 5, et traite de «La faiblesse et la vieillesse». Il s'agit du chapitre le plus court et peut-être le moins intéressant du recueil entier. Les chapitres suivants sont, au contraire, parmi les plus longs et importants chapitres de l'ouvrage. Le septième chapitre s'intitule «Sur l'impact de l'éducation». Notons que le problème pédagogique est un thème récurrent dans

la littérature de cette époque, plus particulièrement dans l'œuvre de Saadi, surtout dans ses *Golestân* et *Boustân* (qui contiennent des chapitres entiers consacrés à cette question).

Rappelons que le poète lui-même avait reçu une formation très approfondie à l'école supérieure *Nezâmieh* de Bagdad, et croyait que l'éducation était l'un des piliers de la culture et de la société. Cela dit, une grande partie des savants de l'époque, dont Saadi, estimait que l'éducation était une compétence acquise, et que sa puissance, sa portée et son importance étaient loin d'atteindre le poids et l'impact du milieu, dont les dimensions innées sont décisives sur les capacités personnelles de chaque enfant et chaque individu. Bref, on peut dire que le regard que portait cette époque sur la question de l'éducation était un regard plutôt passif, car donnant une place primordiale au milieu et aux compétences actives par rapport à l'éducation et la formation des aptitudes potentielles et susceptibles d'être développées. A la fin du chapitre 7, on lit une longue anecdote intitulée «La discussion de Saadi avec le prétentieux sur la définition d'être riche et *derviche* (pauvre)».

Le septième et dernier chapitre du *Golestân* porte sur «Les règles de bienséance». C'est un chapitre assez long, mais avec de nombreux récits courts et amusants, que nous n'avons pas la place et la possibilité de reproduire, sauf celui-ci, qui ouvre le chapitre et clôt notre article, contenant par ailleurs une leçon fort bénéfique:



▲ *La foule attaquant le jeune homme, illustration du* Golestân *de Saadi, artiste inconnu, XVIe siècle, Palais du Golestân*

«*Les biens du monde sont là pour le bien-être de l'homme. Or l'objectif de la vie, ce n'est pas d'accumuler des biens. Lorsqu'on interrogea un sage: 'Qui est l'homme heureux? Quel est le malheur?', il répondit: 'L'heureux, c'est celui qui profite durant sa vie [de ses biens], tout en cultivant son terrain. Le malheureux, c'est l'homme qui meurt et abandonne ses biens [sans en avoir bénéficié].*

Il n'est pas digne d'admiration, l'homme [décédé] qui n'a rien fait dans sa vie,

Celui qui a consacré ses jours entiers à l'acquisition des biens, sans en tirer profit.»[2] ■

1. N.B.: Sauf mention contraire, toutes les traductions des vers, des phrases et des anecdotes inclus dans cet article sont de l'auteur. Tous droits lui étant réservés, leur citation est autorisée en indiquant le nom du traducteur (même lorsque des modifications y seraient apportées).
2. Comme nous avons constaté dans les exemples présentés au cours de cet article, les phrases de Saadi sont souvent très courtes et impressionnantes, mais la transmission de leur musicalité, pour la prose comme pour les vers, est une tâche très difficile dans la traduction. L'examen des spécificités stylistiques de Saadi et de son *Golestân* nécessite certainement un autre texte plus détaillé, que nous espérons pouvoir faire dans un futur proche.

Le jardin des fruits ou le *Boustân* de Saadi

Shahâb Vahdati

Le *Boustân* est la première œuvre majeure de Saadi écrite à une époque où, selon les mots du poète, le monde était «en désordre comme les cheveux d'un Ethiopien, avec les enfants d'Adam devenus assoiffés de sang comme des loups aux griffes acérées». De ce recueil de poèmes, l'auteur y explique qu'il n'a pas voulu tirer de sa rédaction ni bénéfices matériels, ni la gloire de la cour, ni la bénédiction des cheikhs musulmans. Il y exprime sa compréhension du monde et partage ses observations sur la vie, en essayant de donner de bons conseils ainsi que des orientations pour aider les plus faibles.

▲ *Couverture du* Boustân *de Saadi*

Nous y trouvons tout un système philosophique, une pensée humaniste et ses aspects parfois incohérents, qui reflètent l'esprit complexe et contradictoire de l'époque.

La rédaction du *Boustân* commence dans les années 1250 à Damas, avant que Saadi ne retourne dans sa Shirâz natale. Pendant ses longues années de voyage, Saadi a connu beaucoup de difficultés, vivant parfois comme un mendiant, marchant tantôt pieds nus, tantôt vêtu de haillons, la faim au ventre. Ces souvenirs sont très présents dans le *Boustân*. Il apprend de ses années de voyage une vérité qu'il rapporte à plusieurs reprises dans cet ouvrage: partout dans le monde, la majorité des gens travaillent tout en restant affamés et pauvres, alors qu'un petit groupe gagne les fruits du travail des autres pour vivre dans un luxe immense.

Selon lui, les riches sont arrogants et hautains, pharisaïques et assoiffés des biens de ce monde. Ils ne profèrent que des stupidités et regardent les pauvres d'en haut, considérant les intellectuels comme des gredins et les pauvres comme des paresseux sans esprit. Fiers de leur richesse et sous l'emprise de leur dignité imaginaire, ils se jugent meilleurs que tout autre. Ils sont les esclaves des dirhams, recueillant la richesse au prix de grands efforts et la protégeant avec empressement.

Le *Boustân* contient des poèmes à caractère didactique et édifiant, qui font appel aux gouvernants et aux agents de la justice pour les appeler à un meilleur rapport avec leurs sujets. Pourtant, ce genre n'est pas devenu populaire parmi ceux qui connaissent la poésie et qui comptent comme son public instruit. Des poètes l'invitaient plutôt à composer des *qasidas*, odes élogieuses glorifiant la grandeur des gens au pouvoir et décrivant leurs exploits militaires. Mais

cette idée répugnait Saadi qui avait connu les conséquences des guerres, les ayant vécues comme un résultat direct des "sublimes" actes de différents souverains. Il évoque ce sujet à maintes reprises dans son œuvre:

On me dit:
- Ô Saadi! Pourquoi vis-tu dans le dénuement?
Tu peux avoir un revenu stable et ne jamais connaître la pauvreté.
Si tu loues le Seigneur, la richesse coulera de toi,
Et sans la richesse et le talent, on ne gagne que la douleur et les larmes.
- Oui, beaucoup considèrent dans le monde que le vautour vit mieux que le Simorgh,
Mais le vautour vit des cadavres, alors que le Simorgh est un symbole de pureté.
Non! Cela n'arrivera jamais à moi, je ne vais pas aller auprès des dirigeants
Et je ne vais pas occuper le métier de mendiant.

En dépit de ses distances vis-à-vis du pouvoir, le poète s'engage à interpeler les têtes couronnées, tout en fournissant ses bons conseils aux gens ordinaires. De nombreux poèmes écrits au cours de ses voyages viennent illustrer ses sermons que le poète affinera et polira pour les insérer plus tard dans le *Boustân*. Dans un premier temps, cet ouvrage est nommé *Saadi-Nâmeh* (Les Récits de Saadi), et est dédié au dirigeant de Fârs, Abu Bakr ibn Zangi Saad, pour qui Saadi avait un grand respect pour avoir sauvé le Fârs des Mongols.

Cependant, cette dédicace laudative n'a rien de commun avec la tendance, à la mode à l'époque, des odes louangeuses dans lesquelles par exemple, la chaussure du cheval d'un certain Khân a été comparée au ciel, et ses ongles aux étoiles. Saadi crédite Abu Bakr d'avoir «dressé grâce à son or un rempart inexpugnable contre les Mongols», ayant ainsi épargné le pays de la faillite et ses habitants de la mort. Il remarque également le nombre d'étrangers sans-abri ayant trouvé refuge dans le Fârs. Outre ce panégyrique, la partie introductive du *Boustân* comprend une doxologie traditionnelle d'Allah, du Prophète et des quatre premiers califes. Ensuite, le poète décrit l'histoire et la raison de la rédaction de l'ouvrage:

> La rédaction du *Boustân* commence dans les années 1250 à Damas, avant que Saadi ne retourne dans sa Shirâz natale. Pendant ses longues années de voyage, Saadi a connu beaucoup de difficultés, vivant parfois comme un mendiant, marchant tantôt pieds nus, tantôt vêtu de haillons, la faim au ventre. Ces souvenirs sont très présents dans le *Boustân*.

Aux lointains pays du monde m'étant promené,
J'ai rencontré beaucoup de gens...
Mais je n'ai nulle part trouvé des hommes,
Comme à Shirâz, nobles et bienveillants,
J'y accourais d'un cœur plein de pensées pures,
Quand j'ai quitté le Levant et la Byzance luxuriante,
Offrez des cadeaux, nous dit la coutume,
Du sucre d'Egypte on apporte à ses amis,
Eh bien, au moins je n'ai pas de sucre,
Mais un don plus doux que le sucre,



▲ *Première page du* Boustân *de Saadi*

Un sucre qui ne servira pas d'aliments,
Ce sucre éclora dans les livres de sagesse...

Le *Boustân* est composé de dix chapitres dont chacun contient un nombre défini de récits, de paraboles et de petites digressions philosophiques de l'auteur. Bien que les récits et paraboles constituent l'essentiel du livre, ils ne servent qu'à illustrer et à confirmer les nombreuses maximes du poète.

Dans le premier chapitre, le poète s'adresse directement aux monarques, leur lançant un appel à la justice, à la prudence et à la sagesse. Ainsi, le poète définit sa mission:

Et toi Saadi, reste juste et ne suis jamais,
Le parcours des hypocrites,
Et pour le roi, ô voyageur dans le monde, sois un guide.

Ainsi, le poète passe à l'état d'un «*Salvateur de la parole qui enfile les bonnes instructions sur une texture agréable à entendre, pour adoucir la drogue amère de la vérité*». Il s'engage à protéger les intérêts des masses laborieuses, opprimées par des conditions difficiles. Mais la protection des défavorisés s'exprime sous la forme caractéristique de son temps. Saadi appelle ceux au pouvoir et tous les riches à ne pas voler les travailleurs opprimés, «*ceux sur lesquels se posent les institutions étatiques et qui constituent la base de la société.*»

Quitte les palais où règnent la paix et la tranquillité,
Regarde, mon fils, la catastrophe humaine!
Comment peux-tu jouir du confort que te propose le destin,
Alors que tu vois le malheureux devant toi,
Le sage ne peut trouver aucune justification,
Que le berger dorme et les loups rôdent dans le troupeau,
Va chercher les pauvres, les pauvres,
Prends soin des gens, ô roi sage!
Le roi est un arbre et ses sujets les racines,
Plus les racines sont solides, plus les branches seront spacieuses,

Ne pas opprimer les peuples innocents,
Les affliger, c'est t'arracher tes racines.

Ainsi, le poète exige des dirigeants non seulement la bonté, l'humanité et la miséricorde, mais aussi la prudence, la sagesse, la justice et la piété. Ces éléments sont nécessaires pour faire en sorte que leurs associés, les gouverneurs, les fonctionnaires et les chefs militaires aient les mêmes qualités, sinon, la bienveillance du souverain portera préjudice au peuple. Une attitude généreuse à l'encontre des dignitaires malfaiteurs créera le mal aux sujets:

Choisis les gouvernants justes,
Capables d'être bénéfique au royaume,
Un supérieur qui porte atteinte à des travailleurs,
Menacera le bien de tout le pouvoir,
Punis les juges qui s'obstinent dans l'injustice,
Pareils aux mauvaises herbes et aux bêtes sauvages,
Mets fin au loup excessif,
Pour interrompre la destruction des moutons.

Il demande au roi de mettre fin aux guerres insensées et aux pillages et d'être raisonnable, modeste et réservé. L'avidité ne doit pas le pousser à la guerre avec les pays voisins, car les campagnes appauvrissent non seulement l'ennemi, mais également sa propre nation:

Tu possèdes une armée et tu es courageux,
Mais évite de l'envoyer vers la frontière,
Le sultan est à l'abri dans son château fort,
Et c'est le malheureux sujet qui sera ruiné.

Le *Boustân* est composé de dix chapitres dont chacun contient un nombre définit de récits, de paraboles et de petites digressions philosophiques de l'auteur. Bien que les récits et paraboles constituent l'essentiel du livre, ils ne servent qu'à illustrer et à confirmer les nombreuses maximes du poète.



▲ *Ancienne page du* Boustân *de Saadi*



▲ *Le sage érudit et le juge arrogant, illustration du* Boustân *de Saadi, artiste inconnu, 1562, Palais du Golestân, Iran*

Cependant, se rendant compte que ces enseignements échouent à exercer l'effet désiré sur le roi et ses proches, Saadi essaie de les effrayer en invoquant les tourments de l'enfer, leur rappelant la punition de l'Au-delà et les conséquences des péchés terrestres. Il met en garde les oppresseurs restés sourds à ses enseignements et ses sermons, en leur annonçant également que les plus opprimés pourront se révolter pour régler leurs comptes avec eux, «*en leur arrachant les racines de la terre.*»

Le *Boustân* développe également comme thème majeur la question de la piété. Saadi appelle constamment à l'abstention et invite à se satisfaire de peu, à une forme d'ascèse, pour arriver à accomplir ses devoirs envers Dieu. Selon certains critiques, Saadi ne demande pas une renonciation universelle aux biens de ce monde, car il ne s'adresse pas aux démunis ni aux masses affamées, mais d'une certaine mesure aux gens au pouvoir qui dilapident les biens du peuple pour vivre dans le luxe et parfois la débauche, en soulignant qu'il vaut mieux «*mourir de faim que de manger le pain des pauvres*».

J'ai entendu parler d'un seigneur,
Qui portait une robe de calicot,
On lui dit : «Ô heureux Sultan,
Vous pourriez porter une robe en soie chinoise,
- Pourquoi? Je me fais à ce bon habit que je porte!
La soie est un luxe, disait-il,
- Mais je collecte des impôts,
Pour que vous viviez dans le luxe et le confort,
- Quand je me pare comme une femme,
Mon éclat martial s'éteint,
Si la vanité me domine,
Rien ne restera du trésor public,
Pas même pour mes aliments et mon luxe.

Plus tard, Saadi admet à plusieurs reprises que ses appels à l'abstinence et à l'ascèse ne concernent pas les plus démunis qui vivent de facto dans l'austérité.

De façon plus générale, le poète appelle ses lecteurs à la piété sans trop insister sur l'accomplissement des rites et préceptes formels de l'Islam, mais davantage en rappelant que la vraie piété réside dans les bonnes actions, la philanthropie et dans l'attention à autrui: «*Il faut passer le chemin qui mène à Dieu, non en soutane d'un ermite ni dans l'isolement ascétique d'un moine, mais en servant le peuple sur la terre. Celui qui monte sur le trône doit être humble et avoir l'esprit pur, sincère et généreux, car Dieu* pas de ses sujets est responsable de leurs crimes, et sera tenu de payer soit dans ce monde, soit dans l'au-delà.*déteste les prières vides et les rituels stériles.*»

D'après le *Boustân*, c'est le peuple qui crée les biens de ce monde; il est le fondement et la racine de la société, et ne devrait en aucun cas être soumis à la violence et à l'oppression. L'idée de maltraiter et d'opprimer les gens ordinaires est, selon le poète, une insulte à Allah lui-même. Un roi qui ne se soucie

Avant Saadi, de nombreux poètes ont adressé des conseils aux rois et aux dirigeants de leur époque, tout en appelant à la charité et à la philanthropie. Cependant, les enseignements de Saadi se distinguent par leur cohérence extraordinaire et surtout leur universalité, allant même jusqu'à exprimer l'idée de protéger également les animaux et la nature.

L'écriture du *Boustân* coïncide avec la seconde invasion barbare des Mongols au Moyen-Orient, cette fois dirigée par Hulagu Khan, qui transforme les villes fleurissantes en ruines, dévastant des régions entières, décimant la population, asservissant les survivants. Les Mongols se dirigent cette fois vers Bagdad, qu'ils soumettent à une destruction impitoyable. C'est le début de nombreuses guerres civiles et des conflits féodaux dans le monde musulman.

Saadi a personnellement connu l'invasion mongole, les croisades, des guerres civiles, la destruction des villes et des nations, et la souffrance d'hommes et de femmes. Il lui semble naturel de conclure que tout cela s'est déroulé à cause du destin et de la colère de Dieu, car des tribus barbares jouissant d'un faible niveau de développement avaient facilement pu vaincre des armées puissantes très au fait de la stratégie militaire. Ainsi, le *Boustân* offre un mélange de scepticisme et de fatalisme qui est présent tout au long de l'œuvre de Saadi.

Le *Boustân* reflète les problèmes et aspirations non seulement du peuple iranien, mais des hommes en général. Ce fait explique la réception et la popularité dont il a bénéficié pendant des siècles. La première traduction du Boustân en une langue occidentale a été réalisée en 1688 par Daniel Havart en hollandais, puis peu après en allemand par Adam Olearuis, avant de se propager dans le monde entier.

Outre le *Boustân*, Saadi a écrit des ghazals qui font de lui l'un des fondateurs de ce genre lyrique. Car bien qu'il en existe avant lui, c'est avec Saadi que le genre adopte ses éléments caractéristiques, comme le couplet final ou le couplet avant-dernier. Avec lui également, le ghazal contient le pseudonyme du poète, par opposition à la *qasida* (ode élogieuse) qui renferme le nom de certains dignitaires. Par ailleurs, c'est aussi avec Saadi que le ghazal devient une forme poétique indépendante, avant d'être adopté plus tard par de grands poètes comme Hâfez et Roumi. Les ghazals de Saadi comportent des images simples et naturelles pour décrire les sentiments, ainsi que des comparaisons très parlantes et accessibles à tous, évitant les métaphores énigmatiques et les effets de style superflus. ■

Bibliographie:
-Alizadeh Azizollah, *Mosheh-e Boustân-e Saadi* (Corrections et annotations commentées du *Boustân* de Saadi), Téhéran, Ferdows, 1367.
-De Bruijn J. -T. -P., "Iranian Studies in the Netherlands", *Iranian Studies*, Vol. 20, 1987
-Chaïkina Konstantine, *Perevid i namechanie* (Saadi, Boustân, traduction et les notes), Moscou, Academia, 1985.
-Saâdi, *Le Boustân* trad. Franz Toussaint, Paris, Gallimard, 2015
-Safa Zabiollâh, *Târikh-e adabiât dar Irân* (Histoire de la littérature en Iran), Téhéran, Ebne Sinâ, 1342

Sitographie:
http://www.iranicaonline.org/articles/bustan-sadi
http://www.rulit.me/books/bustan-plodovyj-sad-read-307891-1.html

Un aperçu sur le Pandnâmeh de Saadi

Hamideh Haghighatmanesh

Les points de vue de Saadi et sa conception du monde, reflétés dans ses œuvres, font état de la cohérence de sa pensée dans tous les domaines et d'une connaissance de la "psychologie" telle qu'on pouvait l'envisager selon les connaissances de son époque. Ses expériences, ses voyages et sa connaissance de cultures et coutumes diverses lui ont permis d'acquérir une profonde connaissance du comportement humain. C'est avec une grande habileté qu'il analyse les comportements d'hommes aux natures et aux cultures différentes, et qu'il offre des conseils adaptés. Les recommandations de Saadi sont ainsi le résultat d'une profonde et fine réflexion sur la condition humaine.

▲ Kolliyât-e Saadi, *calligraphie de Mirzâ Alinaghi Shirâzi et reliure de Mahmoud Naqqâsh Bâshi Shirâzi, début du XXe siècle. C'est l'un des plus beaux manuscrits d'une oeuvre de Saadi conservé au sein de la Bibliothèque Nationale d'Iran.*

Il semble que l'objectif de Saadi soit de corriger avec pédagogie ce qu'il perçoit comme des défauts de comportements, objectif poursuivi avec une perspicacité particulière. Il est aujourd'hui possible de constater à quel point ces recommandations suivent une démarche conforme à la psychologie éducative moderne actuelle. Il est possible d'avancer qu'aucun poète classique persan n'a autant conseillé que Saadi. Une personne qui conseille les autres doit être dotée de quelques caractéristiques: tout d'abord, pour être efficace, elle ne doit pas constituer une menace pour la liberté des autres individus en tentant d'imposer ses idées. Elle doit également savoir convaincre avec facilité[1]. Une autre caractéristique d'un bon conseiller est de ne pas prendre en compte son profit personnel. A ces particularités, on peut en ajouter d'autres, dont l'âge, le rang social, etc. Saadi est un excellent conseiller qui, d'après lui-même, «*mêle le remède amer du conseil au nectar de la finesse, pour que leur tempérament indisposé ne soit pas dépourvu de la chance de l'agrément.*»[2]

Ses deux ouvrages principaux, le *Boustân* (Le verger) et le *Golestân* (Le jardin des roses), sont remplis de sentences et de conseils moraux. Mohammad Ali Jamalzâdeh, le premier romancier moderne de l'Iran, décida de rassembler dans un ouvrage intitulé *Golestân-e Nikbakhti* ou *Pandnâmeh* (Le livre des Conseils) de Saadi, les conseils en prose du *Golestân,* qui ont pour thèmes les arts et les sciences, le savoir et la pratique, la sagesse et l'ignorance, la sincérité et l'honnêteté, la cupidité

et l'économie, l'avarice et la générosité, l'amitié et l'hostilité, etc.

Garcin de Tassy (1794-1878), orientaliste célèbre, publie en 1876, un recueil de textes orientaux intitulé *Allégories, récits poétiques et chants populaires*. L'ouvrage est composé de textes traduits de l'arabe, du persan, de l'hindoustani et du turc. Une quinzaine de pages sont consacrées au *Pandnâmeh* ou Livre des conseils de Saadi, librement traduit et réparti en 22 chapitres[3] traitant de la libéralité, de l'humilité, de la censure, de l'orgueil, de l'excellence, de la science, de la justice, de la censure, de la tyrannie, du culte, du mensonge, de la foi, de la pertinence des bonnes actions, de l'instabilité des choses de ce monde, etc.

Dans le livre *Kolliyât-e Saadi*, qui est une compilation quasi intégrale des œuvres de Saadi, plusieurs rubriques traitent de ses recommandations. Mohammad Ali Foroughi, l'un des spécialistes de Saadi, a divisé son œuvre en deux grandes catégories: le *Boustân* et le *Golestân*. Ces deux mis à part, l'œuvre de Saadi peut être divisée entre ses poèmes et sa prose lyrique, autrement dit ses *Ghazalyât* et tout le reste de son œuvre, qui incluent sa poésie, sa prose didactique et ses éloges. Précisons que contrairement à la majorité des autres poètes, ses éloges ont également un caractère fortement didactique, où il n'hésite pas à conseiller les rois sur la manière de vivre et de gouverner, en accordant peu de place à l'hyperbole et à la flatterie.

Critiques de Saadi

Avec le début du mouvement constitutionnel en Iran à la fin du XIXe siècle, son œuvre, jusqu'alors considérée comme un des sommets de la littérature

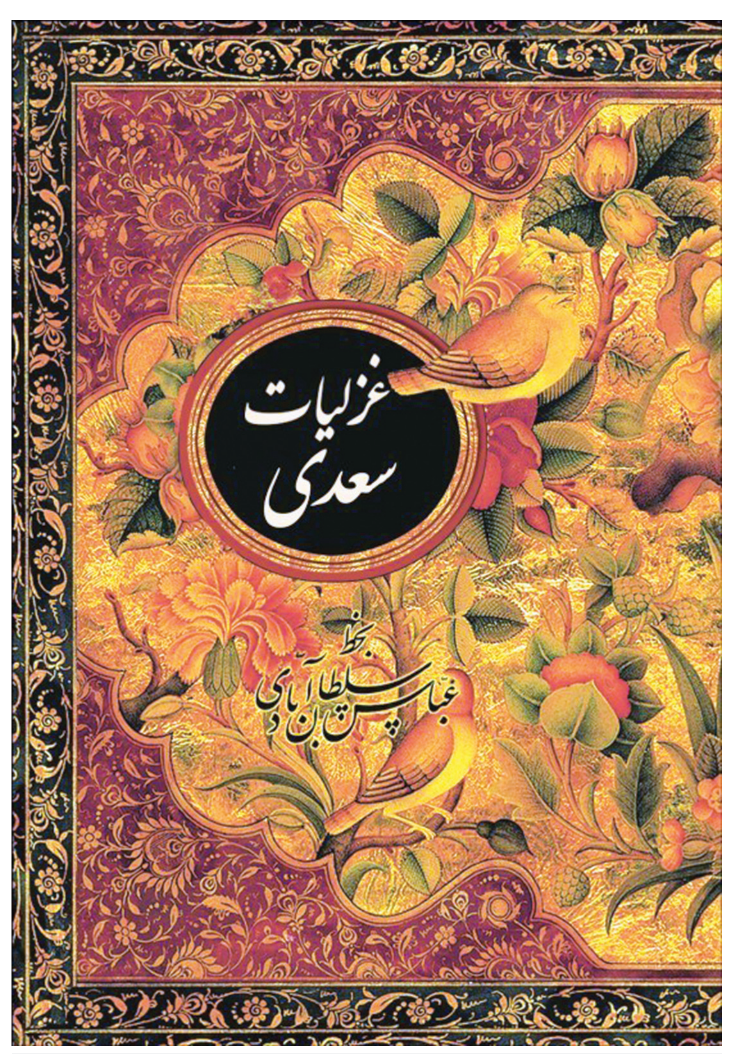


▲ Kolliyât-e Saadi

Garcin de Tassy (1794-1878), orientaliste célèbre, publie en 1876, un recueil de textes orientaux intitulé *Allégories, récits poétiques et chants populaires*. L'ouvrage est composé de textes traduits de l'arabe, du persan, de l'hindoustani et du turc. Une quinzaine de pages sont consacrées au *Pandnâmeh* ou Livre des conseils de Saadi, librement traduit et réparti en 22 chapitres

> Selon Nimâ Youshij, le poète doit dans sa poésie montrer au lieu de dire; dans ce sens, les vers de Saadi seraient dépourvus de cette finesse dans la faculté créatrice de sens. Par exemple, au lieu de créer indirectement une image du chagrin, il utilise directement des mots comme lamentation, pleurs, etc.

persane, subit des critiques. La majorité de ces critiques visaient son didactisme, le jugeant vieillot et incompatible avec la modernité[4]. Car dans cette période de conflit entre la tradition bien installée et la modernité naissante, Saadi était considéré comme un symbole de la tradition et pris pour cible par des intellectuels comme Mirzâ Fathali Akhoundzâdeh, Mirzâ Abdorrahim Tâlebof Tabrizi, ou encore Mirzâ Aghâkhân Kermâni.[5]



▲ *Couverture de* Ghazalyât *de Saadi*

Des hommes de lettres et des critiques littéraires se sont également penchés sur l'œuvre de Saadi pour y trouver des failles. Certains considèrent alors que l'œuvre de Saadi comporte de nombreuses contradictions et la trouve dépourvue d'ordre systématique. Par exemple, dans le livre *Ghalamro-e Saadi* (Le territoire de Saadi), tout en louant la puissance de la parole du poète, Ali Dashti fait allusion à certaines contradictions qu'il estime avoir trouvées dans les ouvrages de Saadi. Il ne se considère cependant pas comme un critique du poète, et souligne dans son ouvrage: «*Le but n'est pas de critiquer le* Golestân*, mais de se questionner sur la manière de l'accepter… Si on accepte le* Golestân *tel qu'il est, à savoir un ensemble de remarques, de conseils et de sentences, et un panorama clair de la situation spirituelle et morale de l'époque… il n'y pas de trace de lacune*.»[6]

Un autre groupe de critiques, s'appuyant sur certains récits et poèmes de Saadi, considèrent les points de vue du poète comme basés sur certaines contre-valeurs du temps, dont le déterminisme, l'inégalité des droits sociaux des femmes avec les hommes, etc.[7] Un autre critique, Esmâïl Khoee, souligne le conservatisme du poète[8].

Une autre série de critiques vient de la part des poètes novateurs qui ont une vision nouvelle et différente de la poésie et sa forme. Ahmad Shâmlou, qui

compte Saadi parmi les grands poètes, était pourtant d'avis que les œuvres de Saadi étaient incompatibles avec les critères actuels de la poésie; selon lui, Saadi a une plume magnifique et beaucoup de facilité, mais sa parole manque de profondeur[9]. Selon Nimâ Youshij, le poète doit dans sa poésie montrer au lieu de dire; dans ce sens, les vers de Saadi seraient dépourvus de cette finesse dans la faculté créatrice de sens. Par exemple, au lieu de créer indirectement une image du chagrin, il utilise directement des mots comme lamentation, pleurs, etc.[10]

D'après Homâyoun Katouziyân, historien et critique littéraire contemporain, les critiques négatives de Saadi sont si nombreuses après les années 40, que toute une génération jugea l'œuvre de Saadi mauvaise, sans vraiment la lire. Pour Kâtouziyân, ce courant est l'un des phénomènes du monde littéraire les plus singuliers du XXe siècle en Iran. Il faut préciser cependant que Saadi n'a jamais perdu ses émules et que pendant cette période de critique négative, de grandes personnalités comme Foroughi ou Bahâr n'ont pas manqué lui rendre hommage. Malgré les critiques, la place de Saadi au panthéon des meilleurs poètes classiques iraniens n'a jamais été remise en cause. Aujourd'hui encore, sa plume fluide et élégante, ses conseils clairs et pratiques, tout autant que sa magnifique poésie lyrique, attirent toujours de nombreux lecteurs.[11] ■

---

1. Ramezâni, Khosro, *Ravânshenâsi-ye ejtemaee va kârbord-e an dar darmân* (La psychologie sociale et son application médicale), éd. Fâtemieh, Yasouj, 2002, pp.153-4.
2. Saadi, *Golestân*, édition revue et corrigée par Gholâmhossein Youssefi, Khârazmi, Téhéran, 2006, p.191.
3. Khânyâbnejâd, Adel, *Saadi et son œuvre dans la littérature française du XVIIe siècle à nos jours*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009.
4. Amnkhâni, Issâ, et Alimadadi, Monâ, "Saadi va Goftemân-e modern-e Irân" (Saadi et le discours de la modernité en Iran), in *Târikh-e Adabiyât (Pajouheshnâmeh-ye olum-e ensâni)*, no. 3, 1390, pp. 55-75.
5. Sarafrâzi, Abbâs, et Bâghdâr Delgoshâ, Ali, "Bâznegari-ye jâygâh-e Saadi dar andisheh-ye roshanfekrân-e asr-e mashrouteh" (La revision de la place de Saadi par les intellectuels de la période constitutionnelle), in *Pajouheshnâmeh-ye Târikh*, n 38, 1394, pp. 45-60.
6. Dashti, Ali, *Ghalamro-e Saadi* (Le territoire de Saadi), Amirkabir, Téhéran, 1356.
7. Note 5.
8. "*Jedâl ba moddâ'i*. Entretien avec Esmâïl Khoï", in *Jâvidân*, tome 2, 1978, pp. 107-109; "*Sedâ-ye heyrat-e bidâr.* Entretien avec Mehdi Akhavan Sales", in *Morvârid-e zemestân*, tome 2, 1382, pp. 91-92.
9. Abedi, Kâmyâr, "Cherâ Shâmlou Hâfez râ setâyesh mikard va Saadi râ nekouhesh" (Pour Shamlou chantait-il l'éloge de Hâfez et critiquait-il Saadi?), revue mensuelle *Tajrobeh*, n° 4, 2012.
10. Alipour, Mostafâ, *Moarrefi-Naghd/ Boutigha-ye she'r-e no* (Présentation critique de la poétique de la Nouvelle Poésie), éd. Hozeh-ye honari coll. "She'r", n 49, 1385, pp. 34-36.
11. Note 9.

Sources:

-*Kolliyat-e Saadi*, correction: Foroughi, Mohammad Ali, éd. Milâd, Téhéran, 1997.

-Nazari, Jalil; Elâhizadeh, Soghrâ; Ramezâni, Khosro, "Naghd-e Ravanshenakhti-ye Golestân-e Saadi", in *Pajouheshnâmeh-ye adabiât va zabânshenâsi*, n°1, 2013.

-*Golestân-e Nikbakhti* ou *Pandnâmeh de Saadi*, édition établie par Jamalzadeh, Mohammad-Ali, éd. Sherkat-e Châpkhâneh-ye Saâdat, Teheran, 1938.

-https://fa.wikipedia.org/wiki/سعدی





▲ *Photos: Tableaux de Mme Raafat Sarrâf. Photos par Râmonâ Miriân*

«Soudain, à quatre-vingt-quatre ans» Exposition des tableaux de Mme Raafat Sarrâf

Babak Ershadi



▲ *Photo: Mohammad Khodâbakhsh*

Depuis plusieurs décennies, les experts connaissent certaines vertus thérapeutiques de l'activité artistique. L'art-thérapie en général, et le soin par la peinture en particulier, ont été utilisés d'abord par la psychiatrie et la psychologie en tant qu'instrument de guérison de la pathologie mentale. Mais au fur et à mesure, on a découvert aussi les vertus de l'activité artistique pour le soin et le bien-être des personnes âgées. Ces vertus ont été d'ailleurs reconnues par la communauté scientifique.

Quand on se sert de l'activité artistique (peinture, théâtre, chant, collage…) en tant qu'instrument

thérapeutique pour les personnes âgées, on n'exige en fait aucune compétence artistique. Autrement dit, les personnes âgées n'auront pas besoin d'avoir un talent artistique particulier. Les études montrent d'ailleurs que si l'art soigne, ce n'est pas uniquement à travers l'œuvre créée, mais surtout à travers la pratique créative. Dans ce sens, le soin par l'art est applicable à tous les âges (enfants, adolescents, adultes, personnes âgées).

Il est également intéressant de savoir que cette art-thérapie pour les personnes âgées peut s'effectuer de manière individuelle ou sous la forme d'une activité collective, sans que les personnes âgées qui les pratiquent aient nécessairement besoin d'un goût ou talent esthétique très développé. L'art-thérapie est ainsi à la portée de tous.

Selon les experts, l'activité artistique est un moyen de développement personnel. Elle permet à la personne malade ou aux personnes âgées de gérer leur stress. Elle est également efficace pour remédier aux dépressions.

Pour les personnes âgées, l'activité artistique permet de développer la concentration et de dissiper les mauvaises pensées. Les projets artistiques leur donnent de la confiance en soi, mais aussi l'envie de se projeter vers l'avenir.

La plupart des experts croient que ces facultés thérapeutiques se trouvent plutôt dans la pratique elle-même que dans l'œuvre d'art.

* * *

«*À 84 ans et aux prises avec une maladie, elle se met pour la première fois de sa vie à peindre pour se distraire. Mais cette artiste peintre autodidacte crée des œuvres pleines de passion pour la vie, pleines de couleurs et d'espoir. C'est donc une exposition à ne pas manquer ce printemps*», écrit Leili Golestân, directrice de la Galerie Golestân, dans la lettre d'invitation à



«À 84 ans et aux prises avec une maladie, elle se met pour la première fois de sa vie à peindre pour se distraire. Mais cette artiste peintre autodidacte crée des œuvres pleines de passion pour la vie, pleines de couleurs et d'espoir. C'est donc une exposition à ne pas manquer ce printemps».





l'exposition de 36 tableaux de Mme Raafat Sarrâf qui a eu lieu du 26 au 31 mai 2017 dans cette célèbre galerie d'art de la capitale.

> Raafat Sarrâf s'est mise à créer elle-même ses esquisses et a continué à travailler de manière autonome. Au début, elle travaillait toute la journée et restait concentrée sur ses tableaux jusqu'à 2 heures du matin. Sa fille témoigne qu'elle peignait parfois un tableau par jour.

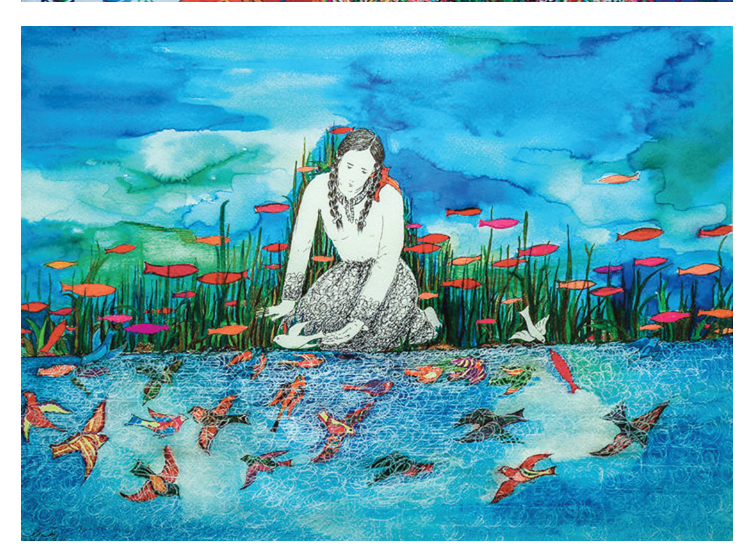
Mme Raafat Sarrâf est sans doute un exemple rare parmi les artistes peintres autodidactes. C'est à l'âge de 84 ans qu'elle a découvert son talent de peintre, la peinture étant pour elle une thérapie créatrice.



Sa fille, Ameneh, est graphiste. Elle apprend la peinture aux enfants dans une association caritative pour personnes handicapées. En 2014, la maladie de Mme Raafat Sarrâf s'aggrava, et sa fille sentit que sa mère se trouvait dans un état physique - et surtout moral - peu favorable. Le plus difficile est qu'elle était devenue allergique, ce qui entraînait des réactions cutanées avec de vives démangeaisons. Pour l'empêcher de se gratter, sa fille eut l'idée d'initier sa mère à la peinture tant pour lui remonter le moral que pour «occuper ses mains». Pour lui donner l'envie de peindre, elle lui parlait de son expérience avec les enfants au centre des personnes handicapées. Finalement, Raafat Sarrâfa accepta le conseil de sa fille et se mit à peindre. Elle n'avait pas confiance en elle au départ et pour ses premières tentatives, elle demanda à sa fille de lui faire des esquisses. Dans un souci thérapeutique, sa fille accepta initialement de le faire et aida sa mère qui lui posait aussi de nombreuses questions sur l'usage et le choix des couleurs, ou encore sur les techniques de contraste et de clair-obscur. Mais très vite, Raafat Sarrâf s'est mise à créer elle-même ses esquisses et a continué à travailler de manière autonome. Au début, elle travaillait toute la journée et restait concentrée sur ses tableaux jusqu'à 2 heures du matin. Sa fille témoigne qu'elle peignait parfois un tableau par jour. Mais ces derniers temps, Mme Sarrâf mettait beaucoup plus de temps pour peindre un tableau. Certains de ses derniers tableaux ont été réalisés à l'hôpital. «Soudain, à quatre-vingt-quatre ans» est ainsi le titre de l'exposition de 36 tableaux de Mme Raafat Sarrâf à la Galerie Golestân, ces derniers mesurant chacun 42×32 centimètres.■







KAREL APPEL, «L'art est une fête!» Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24 février- 20 août 2017

Jean-Pierre Brigaudiot

Trop modeste!

Cette exposition permettait de supposer un hommage de plus grande ampleur à un artiste fort connu dans le monde de l'art. En fait, il s'agit avant tout d'exposer le contenu d'une donation, et ce qui manque, au-delà du nombre d'œuvres exposées, c'est peut-être un réel complément documentaire, des textes et des images, comme il se fait désormais judicieusement lors de beaucoup d'expositions. Les quelques textes muraux explicatifs ici présents évoquent notamment des œuvres aux dimensions monumentales, réalisées, par exemple, à New-York par Karel Appel, mais qui, évidemment, ne sont point montrées. Or, une simple documentation pourrait suppléer à ce manque pour aller au-delà du visible offert par l'accrochage. Et puis, on le sait bien, les fonds manquent à ce musée! La fameuse et encore récente exposition sur l'art iranien, tenue en ces mêmes lieux, se fondait tant sur les œuvres présentées que sur une riche documentation, laquelle est peu onéreuse à réunir, ce qui permettait au visiteur de comprendre l'évolution de l'art iranien sur plusieurs décennies. Ici, l'exposition manque réellement à la fois d'ambition, au-delà de montrer une donation, et de pédagogie, l'un des fondements mêmes du musée d'art contemporain. C'est un peu comme si cette exposition se destinait à ce public restreint des connaisseurs, en ignorant, de ce fait, le grand public, celui qui justement est en droit d'attendre davantage du musée que simplement d'accrocher des œuvres.



▲ *Affiche de l'exposition «L'art est une fête!»*

Ceci étant dit, les œuvres montrées sont globalement de bonnes œuvres et l'accrochage retrace en toute simplicité le parcours et l'évolution chronologiques de la production de l'artiste, avec essentiellement des peintures, des sculptures d'assemblage, quelques pièces en céramique, et ce qu'on peut appeler des installations, mais le terme est peu pertinent pour cette période de l'art et il vaudrait mieux dire des groupes d'objets.

CoBrA, le maître mot pour situer Karel Appel

Karel Appel (1921-2006) est un artiste dont la notoriété est ici, en France, liée au mouvement CoBrA (**Co**penhague, **Br**uxelles, **A**msterdam, premières lettres des villes d'origine des principaux protagonistes) dont l'activité en tant que telle est brève, puisqu'elle se situe entre 1948 et 1952. Les figures majeures en sont Alechinsky, Corneille,



▲ *Les décapités, 1982, huile sur toile*

Rooskens, Wolvekamp et Nieuwenhuy. Les prises de positions politiques des principaux acteurs de ce mouvement contestataire conduiront Karel Appel à s'en détacher. Ce qui caractérise ce mouvement est avant tout qu'il se positionne en réaction contre les abstractions géométriques et les dogmes qui les sous-tendent, contre, également la rationalité qui les habite fréquemment. Bref, CoBrA revendique un art expressif et libre de toute théorie, un art spontané et indifférent au classement figuratif/abstrait, un art libéré des contraintes des apprentissages académiques. A décrire ainsi les

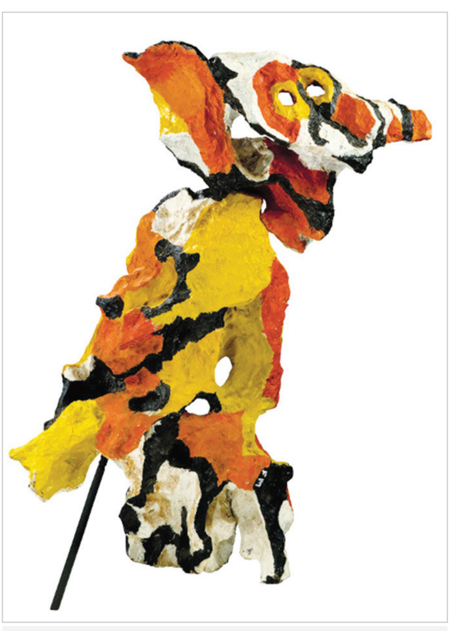
Karel Appel (1921-2006) est un artiste dont la notoriété est ici, en France, liée au mouvement CoBrA (**Co**penhague, **Br**uxelles, **A**msterdam, premières lettres des villes d'origine des principaux protagonistes) dont l'activité en tant que telle est brève, puisqu'elle se situe entre 1948 et 1952.



▲ *Le Cirque*

caractéristiques du mouvement CoBrA, on croise immanquablement des formes d'art qui lui sont proches et contemporaines, tels l'Art Brut ainsi nommé par Dubuffet, art de la spontanéité, libéré des apprentissages et par ailleurs englobant l'art des aliénés, l'art naïf, l'art de certains autodidactes et l'art enfantin. On croise, mais de manière plus lointaine, les procédés spontanés du *dripping* mis au point par Jackson Pollock, l'un des leaders de l'Expressionnisme Abstrait américain et enfin, on peut effectuer certains rapprochements avec des œuvres de l'abstraction lyrique gestuelle européenne. Il s'agit donc d'un art de la liberté d'expression, un art expressionniste à proprement parler, qui n'est pas sans rappeler le premier expressionnisme allemand, celui du tout début du vingtième siècle. Cet art s'oppose à l'art réfléchi et savant pour se vivre en tant qu'aventure, aventure du tableau qui advient en tant que tel sans nécessairement de projet préalable. D'ailleurs, le terme d'*Action Painting* lui conviendrait bien s'il ne concernait d'autres artistes. Les œuvres de Karel Appel témoignent d'une indéniable violence formelle et colorée, d'empâtements plus que généreux, de tracés effectués directement et rageusement avec le tube de peinture, de figures grimaçantes et grinçantes, d'une grande liberté dans la représentation des êtres humains et des animaux qui habitent cette peinture.

Les œuvres de Karel Appel témoignent d'une indéniable violence formelle et colorée, d'empâtements plus que généreux, de tracés effectués directement et rageusement avec le tube de peinture, de figures grimaçantes et grinçantes, d'une grande liberté dans la représentation des êtres humains et des animaux qui habitent cette peinture.



▲ *L'Homme hibou n°1, 1960, acrylique sur souche d'olivier*

L'œuvre tridimensionnelle

L'exposition comporte un petit nombre d'œuvres tridimensionnelles, plutôt des assemblages, des constructions ou des objets peints et quelques céramiques. La plus forte de ces œuvres est sans nul doute celle qui est montrée ici en tant que diptyque, l'Homme hibou 1 et le Cri 1 de 1960. Il s'agit de troncs ou de souches d'oliviers peints des couleurs les plus vives qui figurent peu ou prou, ici un hibou, là un cri… Au fil de l'exposition apparaissent ainsi quelques œuvres d'assemblage dont le Cirque, de 1978, un ensemble de pièces de tailles moyennes découpées sans raffinement dans du contreplaqué, assemblées et peintes de couleurs vives.

Les figures sont à la fois animales et humaines - clownesques - et sont le plus souvent en même temps des figures de petites voitures. Il m'a semblé que cette œuvre n'est pas le meilleur de ce que put faire Karel Appel, peut-être parce qu'elle date un peu dans son esprit et dans ses formes. D'autres œuvres plus tardives sont des accumulations de masques de carnaval, figures animales, et semblent moins fortes que les œuvres picturales, moins empreintes de spontanéité et certes de gestualité expressive puisqu'il s'agit d'assemblages d'objets préexistants où le caractère forain domine.



▲ *Monde animal, 1948, huile sur toile*

Le meilleur de Karel Appel durant sa période CoBrA?

Cette exposition permet de voir à quel point l'essentiel du propos de Karel Appel va se déployer durant sa période à proprement parler CoBrA et la décennie suivante, celle des années soixante, avec les caractéristiques que nous venons d'énumérer. Cette question est récurrente quant à beaucoup d'artistes dont l'œuvre la plus convaincante a été réalisée à un moment donné et dont la suite semble plus ou moins en retrait. Ici, au fil des décennies et notamment durant les années soixante-dix avec une peinture qui tend à devenir abstraite, et avec la période new-yorkaise, si les formats pratiqués par Karel Appel grandissent considérablement, la force expressive des tableaux semble diminuer au profit d'une certaine narrativité. Les formats sont immenses mais l'œuvre perd peu ou prou la force dont elle avait antérieurement témoigné. Le polyptyque intitulé *Les décapités*, dont les dimensions atteignent 6, 72 m x 1,93 n'a peut-être pas ou plus la puissance propre à d'autres œuvres antérieures de beaucoup plus petits formats.

Un lourd, très onéreux et savant catalogue accompagne cette exposition et peut-être qu'il manque, au plan pratique, afin que le visiteur y trouve les principaux repères permettant de rencontrer l'œuvre de Karel Appel, une publication plus modeste mais allant à l'essentiel. ■



▲ *Petit Hip Hip Hourra, 1949, Huile sur toile*

Un-Gno Lee

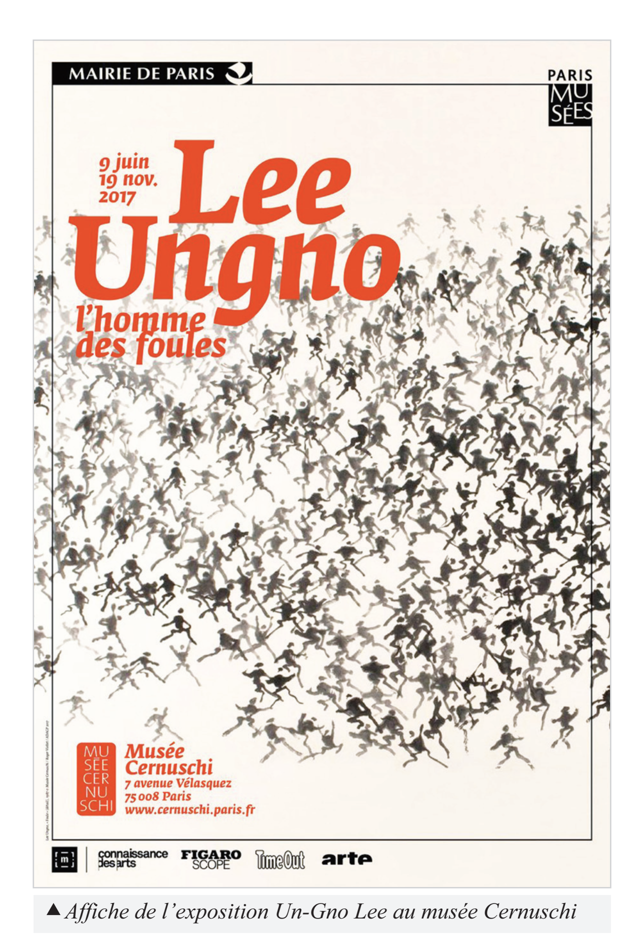
Un artiste trait d'union entre deux cultures.

Exposition au musée Cernuschi, Paris

Jean-Pierre Brigaudiot

Le musée Cernuschi, un lieu délicieux

Cette exposition en ce musée Cernuschi, même si le musée est dédié aux arts asiatiques, n'est pas le fait du hasard mais de la longue collaboration active qu'eut Un-Gno Lee avec celui-ci; en effet, il y donna des cours à ses élèves de 1971 à 1989. Le lieu est un hôtel particulier très rococo style Napoléon III, ainsi qu'il s'en bâtit au cours du dix-neuvième siècle. Il se situe à la limite du parc Monceau dans ce très chic dix-septième arrondissement de Paris, avec ses immeubles haussmanniens en pierre de taille. C'est en fait là que durant la fin de sa vie vécut Cernusci, un riche banquier d'origine italienne, au milieu de sa superbe collection d'objets d'art asiatiques, chinois, coréens, vietnamiens et japonais, objets acquis essentiellement durant ses voyages. Ce mécène légua l'hôtel particulier et son contenu, la collection, à la Ville de Paris. L'inauguration en tant que musée se fit en 1898. Le musée dégage une agréable odeur de poussière et de vieux bois, ceux des planchers et des lambris et à l'évidence, il peine à se mettre aux normes de la muséologie contemporaine, ce qui lui donne un charme certain et instaure un dialogue entre le lieu et les collections. L'exposition Un-Gno Lee se développe sur plusieurs salles de tailles moyennes qui conviennent parfaitement à cet art de petits formats, un art d'avant l'époque contemporaine, celle qui se déploie après les années soixante. Petits formats, petites salles, cet art présenté en cette exposition, art essentiellement calligraphique et pictural (la sculpture d'Un-Gno Lee est peu représentée), dégage un esprit typique de la peinture informelle d'après la seconde Ecole de Paris à laquelle un certain nombre d'œuvres d'Un-Gno Lee se rattachent sans guère d'ambigüité. A cela s'ajoute la forte identité coréenne de son œuvre, celle-ci persistant malgré son implantation en France jusqu'à la fin de son parcours artistique.



▲ *Affiche de l'exposition Un-Gno Lee au musée Cernuschi*

Un-Gno Lee, un artiste coréen

L'artiste nait au début du vingtième siècle en Corée (1904), dans une Corée particulièrement fermée sur elle-même et sur ses traditions artistiques, une Corée rurale et pauvre. L'art s'apprenait alors auprès des maîtres, un art typiquement extrême-oriental marqué



▲ *Photos: exposition Un-Gno Lee au musée Cernuschi*

par la tradition de la calligraphie et une représentation spatiale dénuée de point de fuite, où le vide (le blanc) n'est point absence mais présence constructive du tableau; le support favori était le fameux papier coréen - le hanji - et le médium utilisé était constitué de l'encre (de Chine) et du lavis, ce à quoi s'ajoutait le très fameux pinceau à la pointe effilée. Un-Gno Lee vivra l'occupation japonaise dont la fin coïncidera avec celle de la Seconde Guerre mondiale et la reddition du Japon après Hiroshima. Cette occupation fut très dure et chercha à éradiquer la culture coréenne par une japonisation forcée. Dès avant la guerre mondiale, en tant que jeune artiste déjà connu et reconnu en Corée, ayant étudié l'art traditionnel et pour découvrir d'autres formes d'art que celui de sa propre culture, il se rendit et séjourna plusieurs fois au Japon où il étudia et enseigna, en même temps qu'il put découvrir des formes d'art ouvertes à l'art occidental. Le Japon, en effet, contrairement à la Corée, avait, notamment au cours du dix-neuvième

> Le musée dégage une agréable odeur de poussière et de vieux bois, ceux des planchers et des lambris et à l'évidence, il peine à se mettre aux normes de la muséologie contemporaine, ce qui lui donne un charme certain et instaure un dialogue entre le lieu et les collections.

siècle, établi de nombreux échanges commerciaux et culturels avec l'Europe où ses arts connurent un fort engouement. C'est au Japon qu'Un-Gno Lee put aller au-delà de l'art traditionnel coréen et pratiquer un art figuratif très libre fondé sur la représentation des choses du quotidien. On peut rester dubitatif quant à cette relation d'Un-Gno Lee avec le Japon, le pays ennemi, et quant à sa réception en tant qu'artiste coréen par les Japonais, notamment entre 1938 et 1945, en pleine guerre mondiale dans laquelle le Japon était impliqué directement. Mais aucun commentaire ne semble aborder

cette question. Un-Gno Lee cherchait sans doute simplement, en ces séjours au Japon, à découvrir de nouvelles perspectives pour son art.

Après la fin de la guerre de Corée, en 1953, en fait celle des alliés occidentaux contre le communisme soviétique et chinois, les événements politiques en Corée, dont les massacres de Gwangju, en 1980, vont jouer un rôle important dans la vie d'Un-Gno Lee qui fut considéré par la dictature militaire de son pays comme un propagandiste du communisme et un espion travaillant pour la Corée du Nord, l'ennemi; dès lors, cet artiste fut interdit d'expositions dans son propre pays, et ce jusqu'en 1988. Il fut emprisonné durant près de trois ans dans des conditions difficiles, celles propres au régime militaire. Cette incarcération, si elle n'interrompit point le travail d'Un-Gno Lee, fut néanmoins un moment fort éprouvant de sa vie, un moment d'isolement dans lequel son art lui apportait le réconfort dont il pouvait avoir besoin. Les relations d'Un-Gno Lee avec le pouvoir plus qu'autoritaire de la Corée du Sud ont été tendues, par exemple il refusa d'y exposer, bien qu'invité, en 1942. A nouveau invité en 1967, il fut arrêté à son arrivée, puis immédiatement incarcéré. La Corée du Sud, après l'armistice entre les deux Corées en 1953, resta et reste encore un pays en guerre contre la zone nord, et engagea une lutte féroce et sans fin contre le communisme.

> Petits formats, petites salles, cet art présenté en cette exposition, art essentiellement calligraphique et pictural (la sculpture d'Un-Gno Lee est peu représentée), dégage un esprit typique de la peinture informelle d'après la seconde Ecole de Paris à laquelle un certain nombre d'œuvres d'Un-Gno Lee se rattachent sans guère d'ambigüité.

L'installation définitive à Paris, la rencontre de l'extrême orient et de la France

Un-Gno Lee arrive à Paris en 1960, alors que le déclin des abstractions géométriques issues du Cubisme et du Bauhaus est largement entamé et doit partager le terrain de l'avant-garde avec les abstractions lyriques, gestuelles et





informelles. L'abstraction gestuelle implique une exhibition du geste et du mouvement de la main, du bras ou du corps de l'artiste, l'abstraction lyrique se caractérise par une palette colorée et des formes assez douces, des formes qui fusionnent volontiers et l'abstraction informelle, quant à elle, est caractérisée par des formes non figuratives plutôt indéfinies, peu aisément identifiables comme étant en relation avec quoi que ce soit du monde visible. Pour autant ces abstractions peuvent quelquefois figurer des choses du monde visible, sans pour autant les décrire précisément.

Ung-No Lee arrive donc à Paris avec un bagage artistique traditionnel de l'art de la Chine et de la Corée, un réel savoir-faire en matière de calligraphie et peinture extrême-orientale. L'exposition du musée Cernuschi, bien que sélective des œuvres produites par Un-Gno Lee, par le choix des commissaires ou ceux imposés par la disponibilité des œuvres (il s'agit d'une donation effectuée par la famille de l'artiste) témoigne très clairement de rencontres faites par l'artiste coréen avec certains artistes installés en France. C'est qu'il confronte son savoir-être et son savoir-faire à ceux des artistes les plus marquants, ceux qui sont les plus présents sur la scène artistique parisienne. Ainsi, certaines œuvres d'Un-Gno Lee et de son époque parisienne, vont évoquer sans ambigüité Mirô, Soulages, Fautrier ou Dubuffet, voire Tobey, l'américain. Le contexte parisien de ces années soixante est celui d'un monde de l'art restreint en terme de nombre de galeries et de musées, comme en nombre d'artistes et le fait d'être exposé par la galerie Paul Facchetti

Il confronte son savoir-être et son savoir-faire à ceux des artistes les plus marquants, ceux qui sont les plus présents sur la scène artistique parisienne. Ainsi, certaines œuvres d'Un-Gno Lee et de son époque parisienne, vont évoquer sans ambigüité Mirô, Soulages, Fautrier ou Dubuffet, voire Tobey, l'américain.

place Un-Gno Lee au cœur de ce monde de l'art informel parisien. La galerie Paul Facchetti joue alors un rôle important sur cette scène artistique française, un rôle pionnier puisqu'elle sera par exemple la première à exposer Jackson Pollock en France. Depuis des décennies, Paris est un foyer artistique où se côtoient les artistes de toutes origines culturelles et géographiques; ici on peut supposer que l'âge d'Un-Gno Lee va jouer en la faveur d'une rencontre constructive des deux manières de penser et faire de l'art qui ne se solde pas par un effacement de l'une au profit de l'autre. Tel est en effet souvent le cas pour de jeunes artistes s'installant à Paris ou à New-York; certains perdent en effet leur identité culturelle et se confondent avec les artistes natifs du pays. Certes, la mondialisation et la fenêtre ouverte d'Internet jouent en ce sens, sans doute autant que les études artistiques et la fréquentation des artistes et du monde de l'art du pays d'accueil.

Deux formes de l'art: celui de l'extrême orient et celui de la modernité en occident

Avec Un-Gno Lee, on peut supposer qu'arrivant en France à proximité de la cinquantaine, et même si l'expérience japonaise a ouvert sur d'autres horizons, il ne va pas lui être si facile de se placer en tant qu'artiste en ce pays d'accueil. Car ce déplacement géographique et plus encore culturel ne peut certes être anodin, tout comme se pose la question de la pertinence de poursuivre une pratique artistique issue et marquée d'une autre civilisation. Il ne s'agissait point d'un simple séjour en France mais d'une implantation définitive réellement désirée et motivée par une vraie volonté de rencontre d'un art totalement autre et par une forte volonté d'expérimentation. L'exposition du musée Cernuschi montre bien cette persistance d'une esthétique et d'une philosophie du monde extrême-oriental et concomitantes avec le développement d'une esthétique et d'une manière de penser l'art redevables de l'environnement artistique de la France, plus précisément celui des fréquentations artistiques qu'a Un-Gno Lee à Paris. Ainsi l'exposition, suivant le parcours proposé ici, montre un choix d'œuvres typiquement coréennes alternant avec des œuvres très proches de celles de certains artistes majeurs de ces années soixante.

La série des roseaux qui fait partie de cette exposition est typique de l'art coréen, par son sujet très symbolique: le roseau est l'un des outils scripturaux de la Corée en même temps qu'il renvoie à la figure du savant lettré (l'écriture, la calligraphie, l'idéogramme) ; typique de l'art coréen par le support papier hanji, par son format proche de celui du rouleau vertical, par la gestion de l'espace entre les choses figurées, ce fameux espace «blanc» de la peinture extrême-orientale, espace mais aussi philosophie, manière de dire et penser le monde. Et c'est en ce sens que l'exposition est peut-être vraiment pertinente, au-delà de sa dimension anecdotique, avec cette alternance délibérée d'œuvres de la tradition coréenne et d'œuvres qui rencontrent l'art qui lui est contemporain en France.

Du signe calligraphique au signe plastique libéré du sens. Un-Gno Lee reste très attaché à la tradition dont il hérite des maîtres qui furent siens. Il est cependant un artiste curieux d'expérimentations et de découvertes; ses séjours au Japon comme son installation en France en témoignent. A Paris, la rencontre avec quelques-uns des artistes des abstractions informelles va lui être l'occasion de mettre en œuvre un travail

54

où le signe - on dira l'idéogramme dans sa tradition - va s'autonomiser et se libérer du sens auquel il fut directement soumis. Cela est présent ici avec un groupe d'œuvres où le signe calligraphique ou typographique s'autonomise pour ne plus être que signe plastique. Œuvres où le signe est donc à voir comme tel et non plus à lire et à voir. Ce travail sur le signe que développe à Paris Un-Gno Lee est un travail formaliste enrichi de la mémoire de ce qu'il put ou pourrait être, signe directement signifiant d'une langue. Ainsi Un-Gno Lee produit de *l'apparaissant* autonomisé par rapport à son hypothétique référent: écriture mais abstraite, retirée, mise à l'écart de son rôle initial de dire les choses. Exploit de cet artiste là où reste la mémoire de ce que fut l'écriture: idéogrammatique, exploit de faire en sorte que le tableau, constitué de signes, ne dise plus rien d'autre que ces signes en leur plasticité. Certains tableaux de cette série font cohabiter des sortes de seings ou sceaux, ceux utilisés par les artistes d'extrême orient pour identifier et signer leurs œuvres.

Calligraphie et matières ajoutées. A cette démarche qui prend en charge l'écriture de ses origines, Un-Gno Lee ajoute une démarche exploratoire qui fait écho au côté matiériste des œuvres de bon nombre d'artistes vivant en France en cette époque. Le matiérisme qui est présent dans les abstractions de l'époque où se situe la démarche d'Un-Gno Lee, va prendre son autonomie en une tendance spécifique, avec par exemple Tapiès. La

Le roseau est l'un des outils scripturaux de la Corée en même temps qu'il renvoie à la figure du savant lettré (l'écriture, la calligraphie, l'idéogramme) ; typique de l'art coréen par le support papier hanji, par son format proche de celui du rouleau vertical, par la gestion de l'espace entre les choses figurées, ce fameux espace «blanc» de la peinture extrême-orientale, espace mais aussi philosophie, manière de dire et penser le monde.





présence forte de matière picturale ou de matériaux divers intégrés au tableau va ainsi permettre de créer une catégorie au sein des abstractions non géométriques. Avec Un-Gno Lee, la matière qu'il met en œuvre est souvent celle du papier froissé, du papier découpé en lanières et collé sur le support, une forte créativité en écho, peut-être, aux *matériologies* de Dubuffet. Un-Gno Lee en prison entre 1967 et 1969, et manquant des matériels dont il se sert habituellement pour créer ses œuvres utilisera volontiers ce qui est à portée de main, il en résulte une évidente inventivité, certes forcée, mais qui va lui permettre de s'affirmer à la fois en démarquage de la tradition de son pays et comme inventeur inscrit dans la lignée de ses contemporains européens.

Ainsi Un-Gno Lee produit de *l'apparaissant* autonomisé par rapport à son hypothétique référent: écriture mais abstraite, retirée, mise à l'écart de son rôle initial de dire les choses. Exploit de cet artiste là où reste la mémoire de ce que fut l'écriture: idéogrammatique, exploit de faire en sorte que le tableau, constitué de signes, ne dise plus rien d'autre que ces signes en leur plasticité.

La figure humaine, les foules

Dans l'œuvre d'Un-Gno Lee, la figure humaine est omniprésente, partageant sa présence avec les signes calligraphiques traditionnels coréens ou avec les signes d'une écriture abstraite qui se développent durant son séjour en France. La série des foules, déjà présente dans son œuvre avant les années quatre-vingt, fut sans doute réaffirmée et développée en écho aux événements politiques de la Corée, la lutte pour la démocratie contre la dictature militaire, les immenses manifestations extrêmement violentes de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt. Pour autant, il est difficile de parler ici d'un art engagé, c'est pourquoi il vaut peut-être mieux parler d'œuvres faisant écho à l'événement avec, sous-jacente, cette question de la place de l'artiste au cœur de la société: acteur

directement combattant en tant qu'artiste ou artiste dont l'œuvre, porteuse d'une réflexion, est en elle-même un combat distancié. Contrairement à d'autres œuvres antérieures et figurant l'humain qui jalonnent le parcours d'Un-Gno Lee, portraits ou autoportraits, ici, les personnages des foules sont sans identité propre, réduits à des signes de type calligraphique tracés rapidement à l'encre sur le papier, répétés jusqu'à occuper tout l'espace du format. Etant donné l'emprisonnement d'Un-Gno Lee par le régime militaire, sous le prétexte d'être un espion de la Corée du Nord parce qu'il avait rendu visite à une personne résidant en Allemagne de l'Est, alors sous tutelle soviétique, on imagine aisément que ces foules commentent et font écho à cette lutte marquée par la répétition des manifestations géantes où ouvriers et étudiants résistaient au régime militaire et dictatorial en place. Il faut cependant dire que cette période de reconstruction de la Corée du Sud était celle d'un violent anticommunisme typique de la guerre froide et de la scission de la Corée en deux pays distincts. Cette série des foules a été fort prisée par le public de l'art qui y trouvait certes une image d'artiste combattant pour la démocratie. Cependant, en Corée du Sud, Un-Gno Lee et son œuvre eurent à souffrir de ce soupçon de communisme qui pesa sur lui, donc de trahison et furent ainsi mis à l'écart.

Une œuvre comme passage d'une pensée artistique à l'autre

Le bilan de la démarche de création d'Un-Gno Lee est celui d'un passage d'une pensée et d'une création artistique traditionnelle marquée par la Chine, la Corée et le Japon vers une création en harmonie avec un art qu'il côtoya et auquel il contribua à Paris. L'intérêt de cette œuvre, outre ses qualités intrinsèques, est sans nul doute cette persistance de nombreuses caractéristiques propres à l'art coréen cependant qu'elle se refonde et s'intègre à un mouvement artistique marquant. Une œuvre inventive, sensible et attachante soutenue avec pugnacité par la fondation familiale installée en France. ■



Les Samanides et la résurrection de la langue persane

Babak Ershadi

Les Samanides sont des émirs (rois locaux) ayant fondé une dynastie puissante qui régna de 874 à 1004. Le royaume des Samanides couvre alors le grand Khorâssân, l'Hyrcanie (littoral sud et sud-est de la mer Caspienne), le Sistân, Kermân, le Makrân (sud-est de l'Iran et est du Pakistan) et le Khwarezm. Leur royaume correspond donc à toute la partie orientale et centrale de l'Iran moderne, à la totalité du territoire afghan, au sud-est du Pakistan actuel et à une vaste région du sud de l'Asie centrale (Turkménistan, Ouzbékistan, Tadjikistan, Kirghizstan jusqu'au sud du Kazakhstan) qui était appelée historiquement la Transoxiane, située au-delà du fleuve Oxus (actuel Amou-Daria).

Au Tadjikistan, les Samanides sont considérés comme les pères fondateurs de la nation tadjike. Aujourd'hui, la monnaie nationale du Tadjikistan est le somoni (samani, avec des o accentués qui se prononcent â[1]).

Dans l'histoire de l'Iran, leur nom est retenu comme une dynastie ayant permis la résurrection de l'Etat perse après la conquête arabe du VIIe siècle et la chute de l'Empire sassanide. L'histoire des Samanides est liée à la préservation de l'identité perse et de la langue persane (en Iran et en Asie centrale) dans le cadre d'un mouvement national qui s'organisa contre l'arabisation de la Perse, notamment sous les califes omeyyades, puis abbassides.

Vers l'an 860 (210 ans après la chute de la dynastie des Sassanides et la domination arabe), les Abbasides perdent assez rapidement le contrôle des contrées orientales du califat. Les émirs locaux (Tahirides) auxquels les Abbassides ont confié le gouvernement du grand Khorâssân, s'affaiblissent face aux révoltes de la population quand, en 873, Yaqoub Saffar, fondateur de la dynastie des Saffarides au Sistân, s'empare de Neyshâbour, alors capitale des Tahirides.

Suite à la prise de la capitale, le Khorâssân et la Transoxiane se libèrent peu à peu de l'influence du califat, profitant de l'éloignement géographique de Bagdad, capitale des Abbassides.

Le grand ancêtre des Samanides est Sâmân Khodâ, qui vécut dans la première moitié du VIIIe siècle. Les Samanides étaient une famille ancienne de la ville de Balkh (ancienne Bactres) située aujourd'hui dans le nord de l'Afghanistan. Faisant partie de l'aristocratie locale, ils faisaient remonter leurs origines à Bahrâm Chubin, un grand général des Sassanides vers 590.

Bahram Chubin était lui-même membre de l'aristocratie sassanide, d'une grande famille féodale appelée Mehrân, avec des racines plus anciennes remontant jusqu'aux Parthes et Arsacides. En 589, Bahram Chubin vainc les Göktürk à Hérat (est de l'Afghanistan) et conquiert Balkh, cette ville qui est surnommée depuis les Achéménides «la mère des villes».

Sâmân Khodâ, qui est un noble zoroastrien de Balkh, se met au service du gouverneur califal du Khorâssân vers 720 et se convertit à l'islam. Il est ensuite nommé gouverneur de Balkh. Quand al-Ma'moun (786-833) devient calife, les fils de Saman obtiennent des postes de gouverneur au Khorâssân et en Transoxiane: Ali gouverne à Samarkand, Ahmad à Ferghana et Elias à Hérat.

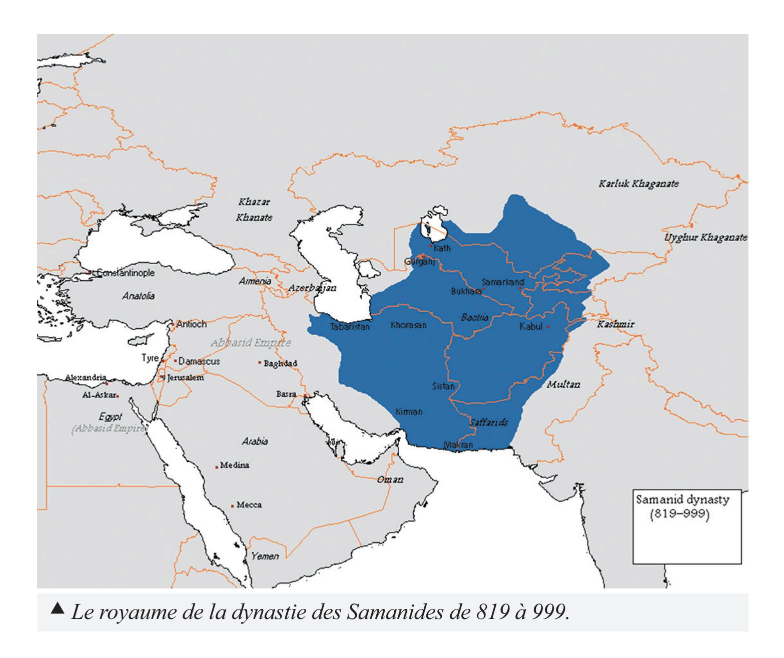
À la mort d'Ahmad, son fils aîné, Nasr, le remplace et devient gouverneur de Samarkand et de Ferghana.

Le calife abbasside al-Moutamid (870-892) le nomme aussi gouverneur de la Transoxiane.

Nasr nomme son frère Ismâïl gouverneur de Boukharâ. Les deux frères réussissent, à leurs débuts, à établir un nouveau système de gouvernement en se démarquant du système califal tout en lui restant loyal. Mais après quelque temps, une guerre éclate entre les deux frères concernant la distribution des taxes. Ismaïl, émir de Boukhara, vainc son frère Nasr, émir de Samarkand. Mais Ismaïl préfère, pour des raisons politiques, ne pas destituer son frère. Il rentre à Boukhara et laisse Nasr gouverner comme avant à Samarkand jusqu'à sa mort en 892. En effet, Nasr est le seul émir samanide mandaté par le califat abbasside, et Ismaïl ne veut pas briser brutalement les liens avec le calife en destituant son frère nommé gouverneur par Bagdad.

En tout état de cause, après la mort de Nasr, Bagdad ne reconnut jamais Ismaïl en tant que successeur de son frère. C'est à partir de cette date que nous pouvons parler de la fondation de la dynastie samanide par Ismâïl Ier, car sans avoir un mandat du calife, il règne sur un très vaste territoire faisant officiellement partie du califat. Ismaïl continue à envoyer des présents au calife, mais il ne paye jamais d'impôts ni de tributs à Bagdad.

Les relations entre les Samanides et le califat abbasside sont donc conflictuelles: il n'y a pas de guerre entre eux, mais les Samanides se démarquent de plus en plus de Bagdad et établissent un pouvoir politique indépendant dont la gestion n'obéit plus à l'ordre califal, mais s'inspire de l'ordre ancien avant l'invasion arabe. Pourtant, Ismâïl ne se nomme jamais «roi» et garde le titre d'«émir» (commandant), selon la tradition califale.

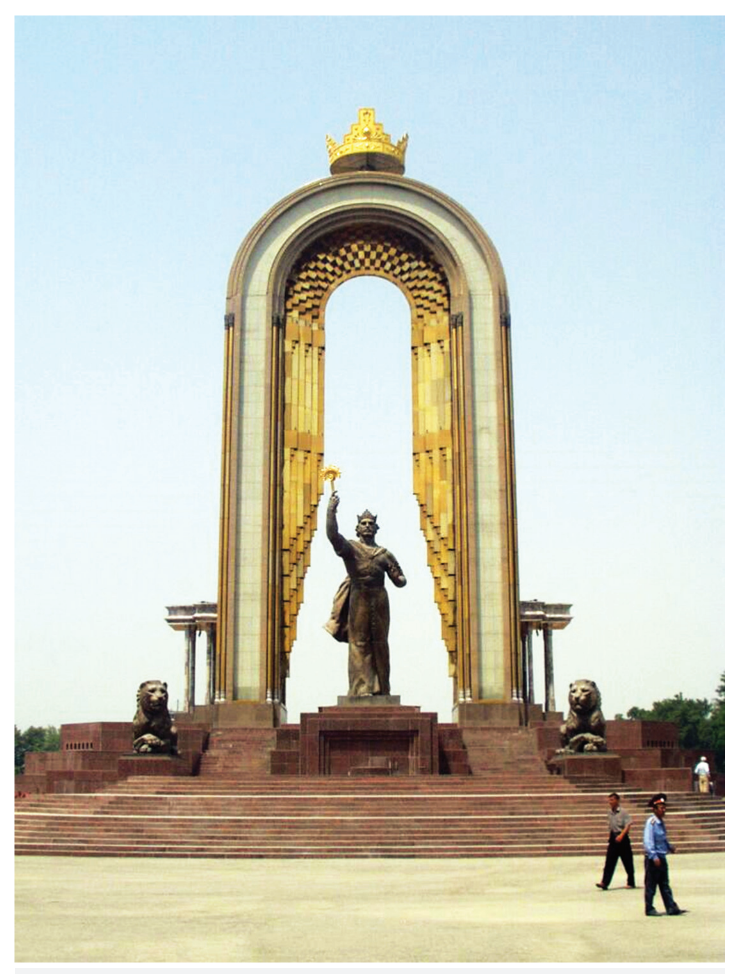


▲ *Le royaume de la dynastie des Samanides de 819 à 999.*

Le royaume samanide est un pays agricole. Ismâïl Ier et ses successeurs fondent un pays plus ou moins stable et prospère qui dépend des revenus de la terre. À sa mort en 907, il laisse à ses successeurs un royaume riche et puissant.

> Dans l'histoire de l'Iran, leur nom est retenu comme une dynastie ayant permis la résurrection de l'Etat perse après la conquête arabe du VIIe siècle et la chute de l'Empire sassanide. L'histoire des Samanides est liée à la préservation de l'identité perse et de la langue persane (en Iran et en Asie centrale) dans le cadre d'un mouvement national qui s'organisa contre l'arabisation de la Perse, notamment sous les califes omeyyades, puis abbassides.

Pour obtenir la paix sociale, les Samanides contrôlent sévèrement



▲ *Le monument le plus célèbre du Tadjikistan: la statue d'Ismâil Ier d'une hauteur de plus de 25 mètres sur la place Ozodi (Azadi, liberté) à Douchanbe.*

Le royaume samanide est un pays agricole. Ismâîl Ier et ses successeurs fondent un pays plus ou moins stable et prospère qui dépend des revenus de la terre. À sa mort en 907, il laisse à ses successeurs un royaume riche et puissant.

l'aristocratie et les propriétaires terriens, et leur imposent des règles strictes en ce qui concerne le comportement avec les paysans, mais aussi des taxes et tributs réguliers. Les Samanides instaurent également une surveillance étroite de l'administration des provinces et accordent une grande importance à l'enseignement des sciences et de la langue persane. Malgré leurs relations agitées avec le califat abbasside, ils font preuve d'une forte croyance religieuse. En effet, l'islamisation de l'Asie centrale connaît un progrès rapide sous la dynastie des Samanides.

Dans les différentes régions dominées par les Samanides vivent des peuples différents: les Sogdiens devenus persanophones (Tadjiks) vivent entre Samarkand et la vallée de la rivière Zeravchan (un affluent de l'Amou-Daria). Les Persanophones vivent également dans la vallée fertile de Ferghana (sud de l'Ouzbékistan). Les Bactriens, qui vivent dans la région de Balkh, parlent, eux aussi, des dialectes du persan. Par conséquent, la majorité des habitants du royaume des Samanides au Khorâssân et en Transoxiane sont persanophones ou parlent différentes langues iraniennes.

Les Samanides contribuent à un mouvement national d'une sorte de renaissance de la culture iranienne, mouvement qui constitue une forte réaction à l'invasion arabe qui dura plus de deux siècles. Sous les émirs samanides, le persan devient de nouveau la langue de la cour et de l'administration en supplantant l'arabe.

Roudaki

Roudaki de Samarkand (859-941), surnommé «Maître des poètes» et «Père de la poésie persane», est le premier grand poète de la langue persane après l'invasion arabe. De sa grande œuvre poétique ne restent aujourd'hui que 1047 vers. Sa poésie est marquée par un formidable stoïcisme. Né à Roudak, un petit village (aujourd'hui, Pendjkent au

Tadjikistan), Roudaki est le grand poète de la cour de l'émir samanide Nasr II (914-943) dont le règne correspond à l'apogée de la dynastie des Samanides.

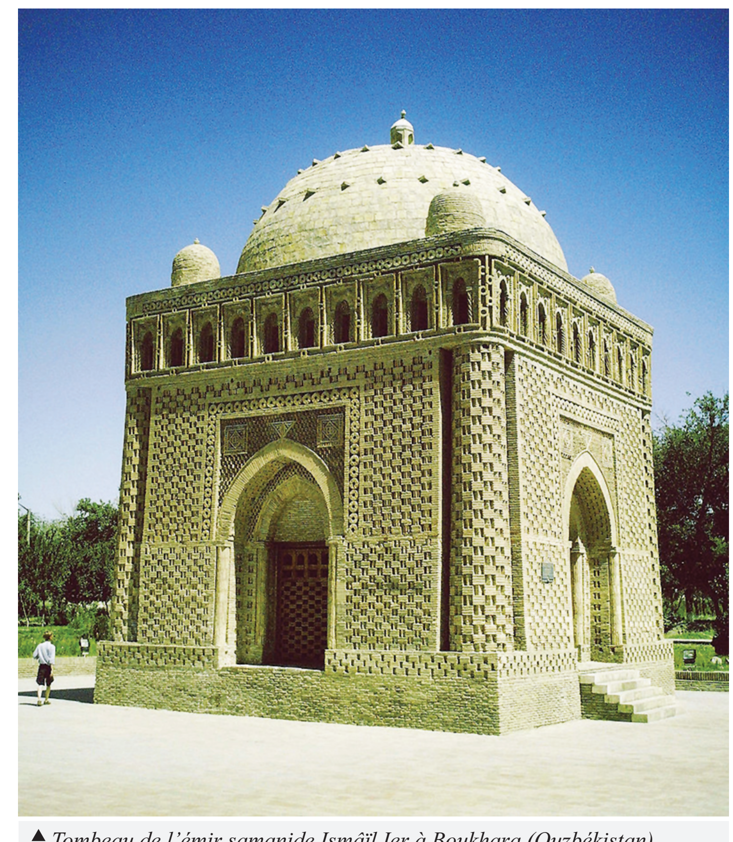
La poésie de Roudaki est la représentante par excellence des débuts de la poésie persane après l'islamisation de la Perse. Les vers qui nous restent aujourd'hui de l'œuvre poétique de Roudaki de Samarkand montrent qu'il est l'initiateur de certaines formes de la poésie persane dont le robâ'i persan (pluriel: rubaiyât), le quatrain.

Roudaki est également un maître de musique et joue de la lyre en chantant de sa belle voix sa poésie. La plupart des biographes affirment que Roudaki est aveugle de naissance ou qu'il le devient dans sa jeunesse, étant donné la magnificence de la description des lumières et des couleurs dans ses poèmes.[2]

Il convient ici d'évoquer le rôle des grandes familles de l'aristocratie féodale du Khorâssân dans ce mouvement de la renaissance de la culture et de la langue persanes. Par exemple, sous les Samanides, la famille Bal'ami joue un rôle considérable dans ce mouvement général. Plusieurs membres de cette famille, originaires de Bal'amân près de Mary (ancienne Marv, Turkménistan), sont vizirs, savants et commandants militaires sous les Samanides. Abolfazl Bal'ami (mort en 940) est vizir de Nasr II de 922 à 938. Son fils Abou Ali Bal'ami (mort vers 997) est un auteur, historien de deux émirs samanides.

L'émir samanide Mansour Ier charge Abou Ali Bal'ami de traduire en persan *L'Histoire des prophètes et des rois* du savant iranien Tabari (839-923), écrit en arabe. Près de quarante ans après la mort de Tabari, Abou Ali Bal'ami commence la traduction de ce livre en persan. Il en fait un «abrégé» vers 963, en supprimant les répétitions et certaines sources et références. L'ouvrage qui porte le nom de l'auteur, *Chronique de Bal'ami*, est un monument de la langue persane, car il est effectivement le premier grand ouvrage en prose écrit en langue persane

> Les Samanides contribuent à un mouvement national d'une sorte de renaissance de la culture iranienne, mouvement qui constitue une forte réaction à l'invasion arabe qui dura plus de deux siècles. Sous les émirs samanides, le persan devient de nouveau la langue de la cour et de l'administration en supplantant l'arabe.


▲ *Tombeau de l'émir samanide Ismâïl Ier à Boukhara (Ouzbékistan).*



▲ *Statue de Roudaki à Douchanbe dans un jardin public qui porte son nom.*

La poésie de Roudaki est la représentante par excellence des débuts de la poésie persane après l'islamisation de la Perse. Les vers qui nous restent aujourd'hui de l'œuvre poétique de Roudaki de Samarkand montrent qu'il est l'initiateur de certaines formes de la poésie persane dont le robâ'i persan (pluriel: rubaiyât), le quatrain.

après la conquête arabe. Ce livre a une portée à la fois politique et idéologique, car sa rédaction devait redonner au persan la place qu'il avait perdue en tant que langue officielle de l'administration et des sciences, d'autant plus que dans l'«abrégé» d'Abou Ali Bal'ami, les experts trouvent déjà les premières traces de l'inclination quasi-naturelle des Iraniens pour le chiisme dès le IVe siècle de l'hégire et même avant.

▲ *Portrait de Roudaki sur un billet de 500 somonis.*

La *Chronique de Bal'ami* est écrite en persan moderne, langue qui a subi d'importantes évolutions pendant trois siècles par rapport au moyen-persan (pahlavi, parthe et perse) de l'époque des Sassanides. Néanmoins, malgré les exigences de la traduction et l'emprise de l'arabe, le texte de Bal'ami rappelle les anciens textes en pahlavi à certains égards: les mots arabes sont remarquablement peu nombreux, la prose est simple et sobre, les phrases sont courtes et les tournures «littéraires» sont rares. Les expressions et les usages des verbes et leurs répétitions rappellent les textes écrits en pahlavi et perse de l'époque des Sassanides. Cependant, en comparaison avec *Le livre des rois*

d'Abou Mansour écrit en prose vers 957, qui devint plus tard l'une des sources les plus importantes du *Livre des Rois* de Ferdowsi (940-1020) en vers, l'ouvrage de Bal'ami est plus sous l'emprise de l'arabe.

Selon les témoignages historiques, le livre est bien compréhensible pour les gens de l'époque, alors qu'après onze siècles sa lecture poserait moult difficultés pour nos contemporains. Il est à noter que la première traduction de la *Chronique de Tabari*, œuvre de Louis Dubeux, publiée en 1836 à Paris, est en réalité traduite de la version en persan d'Abou Ali Bal'ami.

La *Chronique de Bal'ami* commence avec la formule en arabe de «Bismillâh ar-Rahmân ar-Rahîm» (Au nom de Dieu le Tout-Miséricordieux, le Très-Miséricordieux) et se poursuit avec ce petit passage en un beau persan d'il y a onze siècles dont l'usage et la signification de certains mots diffèrent du persan contemporain:

«Remerciement et louange à Dieu sans besoin, subvenant aux besoins, et Créateur de la terre et du ciel. Lui qui n'a ni pair, ni associé, ni intendant, ni épouse ni enfant. Qui fut toujours et sera toujours. Et Son existence se manifeste dans la création du ciel, de la terre, de la nuit et du jour, et de tout ce qui y est.»

بسم الله الرحمن الرحیم

سپاس و آفرین مر خدای کامران و کامکار و آفریننده زمین و آسمان را آنکش نه همتا و نه انباز و نه دستور و نه زن و نه فرزند، همیشه بود و همیشه باشد وبر هستی او نشان آفرینش پیداست، آسمان و زمین و شب و روز و آنچه بدو اندرست. ■



▲ *Tombeau de Roudaki à Panjakent, sa ville natale (Tadjikistan).*



▲ *Chronique de Bal'ami*

1. Le "O" russe accentué se prononce toujours comme "o", et non accentué se prononce plutôt comme "â"
2.Mohammadi, Mohammad-Javad, "Roudaki, Le Père de la littérature persane", in: *La Revue de Téhéran*, n° 3, février 2006, accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article630#gsc.tab=0*

Entretien avec M. Râmin Sadighi,

Directeur de la maison d'édition musicale Hermes

Réalisé par
Shahnâz Salâmi

Râmin Sadighi est le directeur de la Maison d'édition de musique Hermes depuis 2000. Il a été désigné en 2015 comme le meilleur producteur de musique par WOMEX (The World Music Expo) pour avoir contribué à la diffusion de la musique iranienne au niveau mondial. Il a également été reconnu pour avoir favorisé l'achat légal de la musique occidentale en Iran. Il joue un rôle important dans la promotion du respect de la propriété intellectuelle en Iran dans le domaine de la musique.

Shahnâz Salâmi: Quels sont les problèmes auxquels sont confrontés les artistes et les éditeurs concernant les droits d'auteur dans le domaine de la musique? Quelle est la situation actuelle dans le domaine de la musique?

Râmin Sadighi: Avant la Révolution Islamique, une loi avait été votée en 1970 par le Conseil National sur la protection des auteurs, des compositeurs et des artistes. Trois années plus tard, en 1973 (1351), elle a été modifiée. Durant la période du Shâh, cette loi n'a jamais été appliquée, notamment dans le domaine de la musique. Et comme les rapports avec le monde extérieur étaient réduits, le piratage et le non-respect des droits d'auteur n'étaient pas repérés dans le monde de la musique. Les chanteurs de musique *Pop* de l'époque imitaient les chansons turques, arabes et occidentales. Mais comme les Iraniens étaient éloignés de ce monde du point de vue géographique, ce problème n'était pas pris très au sérieux. Cependant, après la Révolution Islamique, d'autres problèmes ont compliqué la question du respect de la propriété intellectuelle, et ce alors que la situation n'était déjà pas favorable. En effet, dans les années 80, le Ministère de la Culture a voté des lois dans le but de soutenir le secteur musical qui était alors un secteur fragile. À l'époque, les éditeurs produisaient des cassettes. Le ministère accordait aux sociétés de musique des subventions pour qu'elles puissent produire ces cassettes au meilleur prix. Cette politique existait déjà à l'époque du Shâh. Je me souviens de cette époque-là. Quand j'allais dans les magasins de cassettes, les vinyles originaux venaient de l'étranger, par exemple de Colombie. Mais les cassettes n'étaient pas des originaux. Toutes les sociétés de musique produisaient des jaquettes pour ces cassettes copiées et les vendaient chacune à 25 Tomans. C'était une pratique très courante, et personne n'était même conscient du non-respect des droits d'auteur. Mais certaines lois votées au sein du ministère de la Culture ont aggravé cette situation. En effet, le ministère avait classé les sociétés de musique en fonction de la qualité des œuvres iraniennes qu'elles produisaient, celles-ci faisant également l'objet d'un classement. Pour chaque œuvre iranienne de classe 1 que produisait un éditeur, celui-ci pouvait copier trois œuvres étrangères. Pour chaque œuvre iranienne de classe 2, il pouvait copier deux œuvres étrangères, etc.

ShS: C'était donc les œuvres iraniennes produites par ces éditeurs qui étaient réparties en classe 1, en classe 2, etc. en fonction de leur qualité?

RS: Oui. Selon leur niveau de qualité, le gouvernement permettait aux éditeurs d'importer des œuvres étrangères. En Iran, nous avons trois catégories d'œuvres dans le domaine de la musique: la première catégorie est celle des œuvres légales. J'entends par «*légales*» les œuvres qui disposent d'une licence de

la part du ministère. Les œuvres de cette catégorie existent sur le marché de manière officielle. Elles ont la licence de parution et une identité officielle. La deuxième catégorie comprend les œuvres qui sont légales mais ne sont pas officielles. C'est-à-dire que le ministère a accordé une licence à leur contenu (et de ce fait elles sont légales), mais tout ce qui concernait les contrats des droits d'auteur ne relevaient pas du ministère. Par exemple, à partir du moment où le ministère avait accepté le contenu d'une œuvre étrangère (par exemple une musique de Jacques Weir), un éditeur pouvait la publier en Iran sans verser de droits d'auteur: il n'était pas dans l'illégalité. Il s'agissait d'œuvres qui étaient légales du point de vue du ministère, mais dont l'identité n'était pas officielle du point de vue juridique. C'est le ministère lui-même qui avait donné naissance à cette deuxième catégorie d'œuvres, car auparavant, nous n'avions que deux catégories d'œuvres: «*légale et officielle*», «*illégale et non-officielle*». Cette catégorie «*légale-non officielle*» a été créée par le ministère pour soutenir la production nationale de l'industrie musicale en Iran. Parce que les éditeurs ne gagnaient pas beaucoup d'argent avec leurs œuvres iraniennes qui demandaient plus de dépenses pour l'enregistrement en studio, l'édition, la publicité, etc. Les œuvres iraniennes ne présentaient pas beaucoup d'intérêt économique. Les éditeurs achetaient une cassette de musique étrangère et la copiaient pour mener leurs propres travaux éditoriaux à long terme. Ils n'avaient rien payé pour leur production, et la copie ne demandait pas beaucoup d'argent. Cette deuxième catégorie, qui n'existe pas dans les pays développés, a été encouragée par le ministère. C'est un nouveau phénomène en Iran.

ShS: Et cette pratique continue-t-elle encore?

RS: Oui, cela s'est transformé en une tradition. Certains éditeurs achètent la symphonie de Beethoven réalisée à Berlin par un artiste, et reçoivent la licence du ministère de la Culture pour son contenu et la copient pour la vendre sur le marché local. Le ministère ne demande jamais si l'éditeur a payé les droits d'auteur de l'artiste étranger ou s'il a conclu un contrat avec le chef d'orchestre. Il ne s'occupe pas des aspects juridiques de cette affaire. Le marché de la musique en Iran déborde aujourd'hui d'œuvres de cette catégorie. Quand vous entrez dans un magasin de musique, vous voyez essentiellement des œuvres de ce type qui ont la licence du ministère et qui, dans 70 % des cas, n'ont pas respecté les droits d'auteur.

ShS: Vous parlez de la situation des droits d'auteur au niveau international.

RS: Oui, car c'est important. La musique



▲ *M. Râmin Sadighi*

internationale occupe aujourd'hui plus de 70% du marché de la musique en Iran.

C'est le ministère lui-même qui avait donné naissance à cette deuxième catégorie d'œuvres, car auparavant, nous n'avions que deux catégories d'œuvres: *«légale et officielle»*, *«illégale et non-officielle»*. Cette catégorie *«légale-non officielle»* a été créée par le ministère pour soutenir la production nationale de l'industrie musicale en Iran.

Quand vous allez dans un magasin de CD, sur 100 CD, 60 sont de ce type. Par conséquent, les vitrines des magasins de musique en Iran sont remplies d'œuvres qui n'ont pas respecté les droits d'auteurs internationaux. Mais ce qu'il y a de pire, c'est que ces œuvres réduisent ma place dans la vitrine en tant qu'éditeur d'œuvres iraniennes. Tout d'abord parce que ces œuvres présentent plus d'intérêts économiques pour les propriétaires des magasins de musique. Supposons qu'une œuvre étrangère et une œuvre iranienne soient toutes les deux étiquetées à 10 000 Tomans. En tant qu'éditeur, je leur vends l'œuvre iranienne 6 000 Tomans, car j'ai dépensé de l'argent pour la réaliser. Le bénéfice du propriétaire de magasin sera donc de 4 000 Tomans; alors que la copie de l'œuvre étrangère ne lui a coûté que 1 000 Tomans: en vendant cette œuvre, il fera un bénéfice de 9000 Tomans. Il fera donc plus de publicité pour une œuvre étrangère qui garantit ses intérêts économiques: il donnera la priorité à la vente de ces œuvres et leur donnera la première place dans sa vitrine. Cela pose problème pour l'avancement de notre travail. Il y a aussi une autre question, qui est plutôt d'ordre social: pour la production des œuvres culturelles les plus chères, les supports sont très bon marché. C'est ce qui est contradictoire partout dans le monde. Le cinéma et la musique demandent beaucoup d'argent mais leurs supports, les CD, ne coûtent pas cher. Vous pouvez acheter en Iran un CD vierge à moins de 10 centimes. Vous ne pouvez pas copier la photo ou le livre si facilement. Un livre étranger ne peut pas être reproduit tel quel, il faut d'abord le traduire, et il peut même y avoir plusieurs traductions différentes d'un même livre: c'est par exemple le cas de *Harry Potter* dont il existe en persan trois versions différentes. Mais pour la musique et le film, c'est plus facile: on les recopie tels quels.

ShS: En effet, l'évolution de la technologie a plutôt touché ces deux secteurs: le film et la musique.

RS : Oui, parce que leurs supports sont bon marché. Comme les éditeurs des œuvres iraniennes ne peuvent pas empêcher la production des copies d'œuvres étrangères, ils sont obligés de réduire le prix de leurs propres œuvres pour répondre à la concurrence de ce marché et pour que le public puisse en acheter volontiers. Si un CD original est vendu au prix de 4000 Tomans et qu'un CD copié coûte 3000 Tomans, le public hésitera moins à acheter le CD original qui ne coûte que 1000 Tomans de plus. Les éditeurs sont donc obligés de réduire leurs prix parce qu'aucune politique ne les protège. Quelle est la dimension sociale et culturelle de cette politique? C'est que la culture devient gratuite pour le peuple iranien. Les œuvres culturelles n'ont plus leur prix, leur vrai prix. En France, vous allez à la Fnac, il faut payer 18 euros pour un CD; en Iran vous l'achetez pour 2 euros. La Fnac qui vend un CD à 18 euros, l'a acheté aux

distributeurs intermédiaires au moins au prix de 10 ou 12 euros, et le revend à 18 euros. Le propriétaire du magasin en Iran qui vend un CD à 2 euros donne en effet moins d'un euro au distributeur. Ce n'est rien! L'influence psychologique de la copie illégale sur la société est plus dangereuse que la perte des intérêts économiques. Pour moi, c'est plus important que le procès juridique du droit d'auteur. La société ne respecte plus les œuvres culturelles. La culture et l'art sont devenus gratuits comme l'air qu'elle respire. Les consommateurs ne pensent même pas que les artistes ont un métier grâce auquel ils gagnent leur vie. C'est pourtant cela leur métier et leur moyen de survie. Le peuple pense que les artistes sont des riches qui font de l'art pour se faire plaisir! Au contraire, leur vie dépend sérieusement de leurs revenus. Le marché de la musique est en train d'effacer dans la tête des consommateurs cette idée que l'art a un prix. Tous les objets tactiles qui occupent une place dans l'espace ont un prix. Mais la musique, c'est comme l'air pour les Iraniens. Ils ne se donnent pas la peine de penser au budget que l'artiste a dépensé pour cette production artistique.

ShS: Dans les conditions que vous décrivez, comment a survécu l'industrie nationale de la musique en Iran? Comment a-t-elle résisté?

RS: En fait, ce que je fais dans ma maison d'édition répond aux besoins d'un public relativement réduit. Les principes qui guident mon travail m'empêchent heureusement de penser à un grand public (des millions d'individus). Le public réduit de mes œuvres respecte mes droits d'auteur. Je vais vous expliquer comment j'ai réussi à faire respecter mes œuvres. Je n'ai eu aucun instrument juridique ou publicitaire pour faire respecter mes droits dans la société iranienne.

ShS: C'est intéressant. Vous n'avez même pas porté plainte?

RS : Non, on ne peut pas porter plainte contre le public. La copie s'est intégrée dans les habitudes de consommation de la société iranienne. Si vous portez plainte contre les institutions étatiques qui ne respectent pas les droits des créateurs, les dossiers n'aboutissent pas. Cela est une autre question. L'État est en effet la première institution qui ne respecte pas les droits des artistes et qui viole les lois sur la protection des auteurs. Dans ces conditions, on ne peut pas attendre grand-chose du public. Du point de vue des relations sociales, mon public me respecte: il respecte mes droits d'auteur et le *copyright* de mes œuvres. Mon public trouve tout à fait normal d'acheter chez moi un CD au prix de 10000 Tomans: il comprend bien que Râmin Sadighi, l'éditeur de Hermes, doit payer son loyer, gagner sa vie, payer les frais du studio et rémunérer les musiciens.

Le peuple pense que les artistes sont des riches qui font de l'art pour se faire plaisir! Au contraire, leur vie dépend sérieusement de leurs revenus. Le marché de la musique est en train d'effacer dans la tête des consommateurs cette idée que l'art a un prix.

ShS: Quels ont été vos efforts publicitaires qui ont contribué à votre réussite?

RS: Mes efforts publicitaires sont plutôt intellectuels et passent par le bouche-à-oreille. Il ne s'agit pas de ma part de ressentiments ni de plaintes. Nous

essayons de communiquer avec notre public pour le persuader de respecter nos droits d'auteur. Cela fait 15 ans que je suis propriétaire de Hermes. Mon succès n'est pas venu en un seul jour. Par le bouche-à-oreille, j'ai informé mon public. Vous savez, quand les gens comprennent la réalité de vos efforts, quand ils

Quand les gens comprennent la réalité de vos efforts, quand ils comprennent vos peines et vos difficultés, quand ils saisissent l'étendue des travaux qui se réalisent derrière chaque CD, ils commencent peu à peu à respecter votre œuvre. Pour moi, ce respect du *copyright* a une grande importance morale: c'est plutôt une dimension sociale et culturelle que le simple respect des lois.

comprennent vos peines et vos difficultés, quand ils saisissent l'étendue des travaux qui se réalisent derrière chaque CD, ils commencent peu à peu à respecter votre œuvre. Pour moi, ce respect du *copyright* a une grande importance morale: c'est plutôt une dimension sociale et culturelle que le simple respect des lois. La dimension morale a plus d'importance à mes yeux que la dimension juridique. La société doit s'informer. On ne peut pas imposer l'application des lois. C'est aux gens de comprendre qu'en bouclant leur ceinture en voiture, ils réduisent de 20 % la mortalité sur les routes. Vous ne pouvez pas les obliger à boucler leur ceinture. Durant les premières années où cette loi est passée, certaines personnes, surtout les chauffeurs de taxi, portaient des chemises sur lesquelles il y avait un dessin de ceinture. Ils ne savaient pas qu'ils étaient d'abord en train de tromper eux-mêmes avant de tromper la police. Ils ne réalisaient pas qu'à une vitesse de plus de 50 km/h, un seul arrêt brutal peut entraîner la mort. C'est la même chose pour la musique en particulier, et concernant le respect de la propriété intellectuelle en général. Heureusement, j'entends aujourd'hui beaucoup de gens qui disent: «*Faites tout ce que vous voulez, mais ne copiez pas les CD de Hermes*». Ce n'est pas moi qui le leur dit directement. C'est mon public qui l'a compris et qui le dit.



▲ *Logo de la maison d'édition musicale Hermes*

ShS: Sur les jaquettes de vos œuvres, il n'y a donc aucun avertissement, aucun message direct pour que votre public ne les copie pas?

RS: Dès le début, je n'ai pas voulu le faire. Pourtant, je sais bien que certains éditeurs le font.

ShS: Des messages de ce type sont écrits sur la plupart des œuvres cinématographiques qui se trouvent sur le marché.

RS: Je n'aime pas ce type de messages. Je ne voudrais pas prendre le peuple iranien et particulièrement mon public pour des imbéciles. Si le public copie les

œuvres, cela vient du fait qu'il est ignorant de l'activité artistique. Cela n'a rien à voir avec le niveau de son intelligence. Mon public n'est pas imbécile. Si vous jouez sur la corde sensible en écrivant par exemple sur la jaquette un message du type: «*L'artiste va mourir si vous copiez son œuvre.*», à mon sens, vous méprisez le niveau intellectuel de votre public. À mon avis, même le vidéoclip des cinéastes qui ont directement demandé au peuple iranien de ne pas copier leurs œuvres n'était pas efficace. Parce qu'il ne s'agit pas de bonnes publicités. Cette stratégie publicitaire manque d'intelligence.

ShS: Du point de vue publicitaire, à votre avis, ces messages directs: «*Ne copiez pas.*» sont dont dénués d'impact?

RS: Au niveau du grand marché peut-être, mais au niveau de publics spécifiques non, celui ou celle qui achète mon CD se considère en quelque sorte comme un intellectuel… Et puis si les gens copient encore les CD, c'est inconsciemment parce que cette habitude s'est insérée dans leur mode de consommation. Je vais vous raconter un souvenir. L'année où notre maison d'édition avait édité l'album de M. Alizâdeh, alors candidat aux *Grammy Award* pour l'album de l'année[1], un monsieur est venu me voir deux ou trois mois après cet événement. Il était médecin et venait de Kermân à Téhéran pour rendre visite à sa famille. Il est venu dans mon bureau avec un bouquet de fleurs pour me remercier. Il m'a dit avec son bel accent: «*Croyez-moi, cet album a changé ma vie. J'étais venu à Téhéran rendre visite à un proche, j'ai trouvé votre adresse sur votre site internet, et j'ai voulu venir vous remercier de vive voix. C'est un bel album de musique et jusqu'à présent, je l'ai copié pour plus de 200 personnes à Kermân*». Il me disait cela avec beaucoup de passion. J'ai essayé de me comporter amicalement. Celui qui vient vous remercier avec un bouquet de fleurs n'est pas un voleur. C'est un ignorant. Je lui ai dit: «*Vous êtes gentil, je vous remercie d'avoir copié cet album pour plus de 200 personnes, mais je voudrais vous dire une chose. Les gens comme moi, le musicien, M. Alizâdeh vivent des revenus de cet album. Si vous avez copié cet album pour 200 personnes, de ces 200 exemplaires, nous ne touchons rien, peut-être seulement un peu plus de respect pour le musicien M. Alizâdeh. Mais, du point de vue économique, vous ne l'avez pas aidé et vous avez réduit nos revenus*». Il m'a dit très sérieusement qu'il ne le savait pas. Ensuite, nous avons amorcé un dialogue et je lui ai expliqué toutes les étapes de notre travail pour réaliser un album de musique. Je lui ai dit: «*Une petite partie de ce que vous payez pour un CD est en effet notre revenu. Si vous le copiez pour 200 personnes, vous réduisez une partie des revenus du marché de M. Alizâdeh.*» Il a répété qu'il ne le savait pas, qu'il irait contacter toutes ces personnes et qu'il demanderait à chacun d'aller en acheter un exemplaire. Vous voyez, ma conversation avec lui a été efficace.

ShS: Vous avez réussi à persuader une personne. Mais pour l'ensemble de votre public que faites-vous? Avez-vous un programme publicitaire et une stratégie particulière?

RS: Non, ma stratégie est toujours la même. J'ai eu la même stratégie depuis le premier jour, et cela fait 15 ans que cela dure. Je ne dirais pas qu'il s'agit d'une bonne stratégie, mais c'est la mienne.



ShS: En tout cas, elle semble efficace.

RS: J'ai essayé d'informer mon propre public. J'ai une expression: il faut qu'on nettoie d'abord notre petite île avant de vouloir rendre propre le monde entier. Supposons que nous vivions aux Maldives où il y a de nombreuses îles. Je ne vais pas mener une politique qui consisterait à dire que nous allons fermer toutes les îles pour les nettoyer, préparer de jolis visas et inviter ensuite les touristes. Parce qu'alors, pendant au moins trois ans, aucun touriste ne visiterait les îles et que les Maldives finiraient par perdre toute leur clientèle.

J'ai une expression: il faut qu'on nettoie d'abord notre petite île avant de vouloir rendre propre le monde entier. Supposons que nous vivions aux Maldives où il y a de nombreuses îles. Je ne vais pas mener une politique qui consisterait à dire que nous allons fermer toutes les îles pour les nettoyer, préparer de jolis visas et inviter ensuite les touristes. Parce qu'alors, pendant au moins trois ans, aucun touriste ne visiterait les îles et que les Maldives finiraient par perdre toute leur clientèle.

Je décide donc de nettoyer ma propre île et si l'île voisine apprécie mon travail, elle fera la même chose. D'autres éditeurs qui voient mes clients respecter mes droits d'auteur appliquent la même stratégie que moi. En ce qui concerne le respect de la propriété intellectuelle, je préfère penser à ma petite île. Je parle à mon entourage, avec des gens qui assistent aux concerts, etc. Si vous venez aux concerts que j'organise, vous verrez que sur deux ou trois mille personnes qui viennent y assister, j'en connais au moins mille. Pour moi, mes concerts sont une grande soirée car je connais beaucoup de gens qui y participent. Je fréquente ces participants ou mes enfants les fréquentent. De bouche-à-oreille, les informations se propagent. Ma musique n'est pas une musique que vous écoutez en voiture ou dans les rues. Il faut se concentrer et l'écouter attentivement. C'est-à-dire qu'il faut un minimum d'effort. Je préfère communiquer avec mon public qui a un bon niveau d'esprit. Et je vois aujourd'hui les résultats de ce que j'ai commencé il y a plus de 15 ans. Il se peut qu'on copie mes albums, mais la quantité de ces copies n'est pas comparable à ce qui se passe aujourd'hui dans le marché de la musique. Par exemple, si j'édite 5000 albums musicaux, le nombre des CD qui se vendent sur le marché est au maximum de 6000. Autrement dit, ne se vendent que 1000 copies piratées de mon album. Mais il y a des albums qui sortent sur le marché au nombre de 5000 et dont, dès le lendemain, on trouve plus de 50000 exemplaires. Jusqu'à aujourd'hui, j'ai appliqué cette méthode et j'en suis satisfait.

ShS: Il existe aussi d'autres types de piratage en Iran; par exemple, on utilise votre musique dans un film ou bien on en coupe un extrait pour un autre travail. Avez-vous fait l'expérience de semblables détournements ?

RS: Oui, on a souvent utilisé la musique de mes albums sans me demander l'autorisation.

ShS: Dans quelles circonstances?

RS: A la Télévision, mais aussi dans les

lieux publics comme les cafés et les restaurants. Les propriétaires n'y pensent même pas: ils te disent qu'ils ont acheté le CD à 10000 Tomans et qu'ils le diffusent sur leur lieu de travail pour que leurs clients l'écoutent. Pour eux, c'est une utilisation privée. Alors que pour une utilisation publique, il faut demander l'autorisation. J'ai aussi beaucoup de cas de respect. Par exemple, un documentariste m'a contacté pour me demander l'autorisation d'utiliser un morceau de ma musique dans son documentaire. Cela devient de plus en plus courant. Le plus souvent, je ne demande pas d'argent et je cède mes droits d'auteur quand les gens me demandent l'autorisation d'utiliser mes œuvres. Parce que pour moi, ce n'est pas l'argent qui est important, c'est le développement de cette culture du respect qui importe le plus. Un jour, lors d'un festival de films documentaires, j'ai constaté qu'on avait utilisé un morceau de ma musique: au moment des questions-réponses, j'ai réagi et j'ai dit: «*Dans le générique de vos films, vous mentionnez le nom de tous les participants, même celui d'un simple chauffeur de taxi, mais vous ne pensez pas mentionner la musique que vous utilisez. Apparemment, pour vous, la musique, c'est comme l'air que vous respirez: vous trouvez tout naturel d'y avoir droit.*»

ShS: Que pensez-vous de l'utilisation de la musique dans les cafés, les restaurants, les trains, les avions, les bus?

RS: Je pense que ces problèmes peuvent être réglés par le dialogue local. Cela prend du temps, mais c'est possible. Il faut qu'on change d'abord nos mauvaises habitudes pour pouvoir ensuite respecter les lois. Si le peuple n'est pas prêt, les lois ne peuvent pas s'imposer. On impose des lois, ensuite on décide de persuader les gens d'une manière inintelligente.

ShS: Existe-t-il aussi des cas de non-respect des droits d'auteur entre artistes locaux?

RS: Oui, parfois, certains artistes prennent la musique de quelqu'un d'autre et ils la mixent pour créer une nouvelle chanson. Parfois aussi, ils collaborent avec un artiste et ensuite, ils changent l'artiste sur l'album pour n'importe quelle raison. C'est au sein même de ma famille qu'on pirate les œuvres, au sein de la famille des cinéastes, de celle des musiciens, etc. Les artistes font partie du même peuple iranien et ne respectent pas plus que lui les droits d'auteur. Cela fait plus de 60 ans que nous avons ce problème et il n'est pas réglé. Le président, l'artiste, etc. font partie du peuple iranien. Il faut penser aux dimensions morales et sociales de ce problème pour le régler.

ShS: Dans le secteur de musique, y a-t-il un syndicat?

RS: Oui, c'est même moi qui suis le directeur du syndicat des éditeurs de musique en Iran. Mais en fait, il ne s'agit même pas d'un syndicat, c'est un Conseil. Il est très petit.

ShS: Que faites-vous dans ce Conseil?

RS: Nous ne faisons pas grand-chose. Une fois par an, nous organisons une exposition. Nous essayons de régler les problèmes entre artistes en tant qu'arbitres et de manière traditionnelle grâce aux intervenants, parce que la loi, elle, ne nous protège pas. En principe, l'État iranien n'est pas favorable aux syndicats,



et ces derniers n'ont pas d'autorité.

ShS: Combien avez-vous d'inscrits dans votre syndicat? L'abonnement des membres devrait vous aider à protéger vos intérêts, n'est-ce pas?

RS: Nous avons 110 membres. Ce n'est pas beaucoup. De plus, seuls 40 membres sont vraiment actifs. L'esprit d'équipe reste rare en Iran. L'équipe de volleyball iranienne fait exception et elle est aujourd'hui un phénomène, mais c'est parce que cela fait plus de 12 ans que cela a été planifié. Cette équipe a contribué à changer les esprits et a construit une nouvelle pensée. Cela pourrait avoir un impact sur tous les sports d'équipe à long terme. Le domaine de la culture a besoin d'un événement semblable, d'un phénomène du même genre pour que des campagnes collectives se mettent en place.

L'esprit d'équipe reste rare en Iran. L'équipe de volleyball iranienne fait exception et elle est aujourd'hui un phénomène, mais c'est parce que cela fait plus de 12 ans que cela a été planifié. Cette équipe a contribué à changer les esprits et a construit une nouvelle pensée. Cela pourrait avoir un impact sur tous les sports d'équipe à long terme. Le domaine de la culture a besoin d'un événement semblable, d'un phénomène du même genre pour que des campagnes collectives se mettent en place.

ShS: Comment expliquer la différence de points de vue religieux concernant le statut de la musique en Iran?

RS: Notre pays est partagé entre les minorités ethniques et cela s'enracine dans l'histoire. Autrefois, il y avait les *Khans* (chefs de tribus) qui gouvernaient chacun à leur façon, puis nous avons eu une monarchie centralisée. Nous vivons dans une société qui a de nombreux centres de pouvoir parallèles dont chacun a son idéologie propre. Tous ces centres de pouvoir prétendent être fidèles à la Révolution Islamique et ses idéaux. Ce sont les bases générales, importantes et communes à tous. Mais chaque centre de pouvoir a sa vision propre dans les détails. Celui qui a une tendance conservatrice imite les religieux conservateurs de Qom, celui qui a une tendance modérée se laisse guider par les religieux modérés. Chaque guide religieux donne des conseils idéologiques propres et en rapport avec ses thèses. La pluralité des pouvoirs et les institutions parallèles engendrent ces contradictions. Ils peuvent soutenir l'idée que dans notre pays, nous avons une pluralité de voix et donc la démocratie. Mais je pense que cela n'est pas avantageux pour le pays d'avoir plusieurs stratégies politiques dans le domaine de la culture.

ShS : Cette diversité est-elle présente au sein des milieux artistiques?

RS : Oui, il existe beaucoup de fossés et de conflits à l'intérieur des milieux artistiques. C'est la même histoire dans d'autres domaines comme celui de la médecine; il existe des conflits entre le Ministre de l'Hygiène et celui des Sciences. Les facultés de médecine sont sous l'autorité du ministère des Sciences, mais au niveau du contenu des livres enseignés, elles sont sous l'autorité du ministère de l'Hygiène. Dans le domaine de la culture, chaque ville, chaque mairie a ses propres paradigmes. C'est la même chose pour l'Institut Artistique, le

ministère de la Culture, les institutions qui les représentent dans toutes les villes, la Télévision iranienne et enfin les imâms de différentes villes dont les politiques et les pensées ne se forment pas à Téhéran mais ailleurs, dans les milieux religieux de Qom et de Mashhad. Ce n'est pas toujours un problème d'ordre institutionnel. Parfois ces contradictions viennent de la tradition. Certaines villes du pays sont plus attachées à la tradition. Vous avez bien mentionné au début qu'il faut adapter les lois au contexte national du pays. La culture et les traditions varient d'une ville à l'autre. Ces différentes traditions influencent le secteur de la musique.

ShS: Du point de vue culturel, dans quelle ville les concerts sont-ils le plus facilement organisés?

RS: La ville de Téhéran. Cependant c'est encore relativement peu développé. Téhéran compte plus de 17 millions d'habitants, mais il n'existe que 15 salles de concert dans cette grande ville, dont la salle Borje Milâd, la salle Vahdat, la salle Roudaki, la salle Farhangsarâ-ye Niâvarân, la salle Farhangsarâ-ye andisheh, la salle Tâlâr-e Andisheh, le salon Soureh, la salle Tâlâr Harakat, la salle Erik-e Irâniân, la salle Hozeh honari, etc.

ShS: Dans ces conditions, les artistes doivent faire la queue pour organiser leur concert?

RS: Beaucoup d'artistes n'ont ni cette chance ni cette occasion. Il est vrai que dans la salle de la Tour Milad par exemple, il y a un concert tous les soirs et qu'on y joue toujours à guichet fermé. Mais si vous faites une recherche sur Google, regardez combien d'artistes, pendant des années ont donné un concert dans cette salle. Ehsân Khâjeh-Amiri, Hossein Alizâdeh, Homâyoun Shajariân, chacun d'eux a eu quatre fois cette occasion et la salle était chaque fois remplie. Pourtant, le niveau de popularité de ces artistes n'est que moyen. D'ailleurs, tous les artistes n'ont pas besoin d'une salle de trois mille places.

Certaines villes du pays sont plus attachées à la tradition. Vous avez bien mentionné au début qu'il faut adapter les lois au contexte national du pays. La culture et les traditions varient d'une ville à l'autre. Ces différentes traditions influencent le secteur de la musique.

ShS: Une autre question relève de la culture iranienne. Il semble que la population iranienne connaisse plus les chanteurs que les musiciens.

RS: Le chant est en effet plus populaire. C'est pour cela que la musique *Pop* est plus en vogue en Iran. Peu de gens sont passionnés de musique sans chant. Les Iraniens aiment beaucoup les chanteurs et moins les musiciens, parce que notre tradition de musique valorise le chant. Ce n'est pas étatique, c'est sociétal.

ShS : *La Revue de Téhéran* vous remercie pour toutes ces informations.
RS: Merci à vous. ■

---

1. Les *Grammy Awards* ou *Grammies* (Initialement intitulées les Gramophone Awards) sont des récompenses crées en 1958 et décernées chaque année aux Etats-Unis par la *National Academy of Recording Arts and Sciences* afin d'honorer les meilleurs artistes et les meilleurs techniciens dans le domaine de la musique.

Nul ne connaît la mer

Delphine Durand

« *Quand tu soustrais le alef du lam,*
tu obtiens quatre-vingt-dix-neuf, mon chiffre exact »
Nezâmi

Tu es grâce
Tu es jouissance
Tu es l'Essence
Je suis Majnûn
Je suis Ibn'Zeidoûn
Je suis Wallâda

La terre grandit sur le corps
La terre meurt sous le vent
Chant de pêcheurs nocturnes
Chant de poisson aveugle
Feu de fraîcheur des seins
Dans l'herbe
Le grain d'amour nous abrite
La goutte de soleil
Au fond de la mer déchaînée
Mon désir ressemble à une plainte
Qui remplit le matin

J'ai passé le plus clair de ma vie
Dans ce désert
Le cœur noué par les larmes des choses
Les tympans brisés par le chant
De coqs pestiférés
Pressentant la froideur des serpents
Dans les mains d'hommes sans honneur
Le sadisme inné
Ouvrant des entailles
Dans la chair
Ce pain du malheur
Plus triste qu'une main ouverte

Je dessinais
Le gisement secret du miel
Là où l'amour est morsure
Comme une poutre dans l'œil
De la cuisse
Je caressais l'enthousiasme vertical
Du bourgeon des révoltes

La totalité de ton haleine
Est ce chiffre très précis
De l'or liquide

J'implorais ton oreiller
Comme un pauvre chien
Flaire l'ombre du museau
J'ai été la plaine du temps
La pierre et la croix
La blessure de l'aile
Dans l'envol de la poussière
Dans le sel des chemins usés
Sur tous les ponts
Je n'ignore pas les dangers infinis
Des solstices du sang
Et des échelles conduisant au métal des étoiles

Tu es Majnûn
Je suis Layla

74

Tu m'as offert des bras de sable
Je me souviens de toi
Comme se souvient la vague
Du visage du noyé
Le précipice de la neige
Le lierre grimpant le long du mur
Pour toucher l'image du vent

Ton nom je le prononce avec mes paupières
Quand je ferme les yeux
Quand on a entendu ton rire
On a bu toutes les cascades

Ton genou est une orange
Aussi belle que le soleil
Que le chien vigilant de la haine
Va déchirer

Je vais enterrer ton nom
Et ma jalousie analphabète
Ma jalousie qui cache le poème de ton nom
Pour le brûler
Dans les caravanes de la mort

Je suis là devant toi
Je te souris
Et souffre de te voir partir
La mort est ce visage insaisissable
L'œil fixé à la porte
Tout retour m'est impossible
Tant que l'air est à toi
Tant que le soleil entre
Sur un signe de toi
Pour guérir l'abeille
En miel simple et pur

Mon cœur peut s'arrêter de battre
Nul ne connait la mer

Sohravardî

Tu es à moi dit l'Ange
Mais je suis le maître de ta morsure
Quand je dis le nom du nadîr
La grâce de ton sang gémit

La chair est un cri
Inexpugnable
À la surface de l'ombre

Mon plus haut désir
S'est effondré sous
La nudité du somnambule

À la frontière du mourir
Il suffit d'un crépuscule
Pour que les nobles seigneurs
De l'ombre verticale
Souffrent de la plaine claire
Qu'ils chevauchent en secret

La clarté charnelle des coraux
Me vient à la bouche
Je creuse toujours pénétrant
La Sakîna toujours vierge

La neige est seule sur la glace
La source se dissout dans l'impensable
Ce qui est charbon finira flamme
Dans l'urne des reins solitaires
La cire froide d'une langue
S'arrête à la nuit

Je suis l'exact zénith
D'une main qui jamais ne caressa
Une étoile filante ■

75

Poèmes

Brumoire

Sous Fragonard.

Sous mon tableau clair, tu regardes, l'œil irisé,
Se prélasser le cours d'un siècle auprès d'un orme
Dont la branche généreuse, cachant le baiser
Du Ciel avec le sein de bergères qui dorment.

Un pas à la gauche, tiré vers le chocolat
Et la pourpre draperie d'un vieux Fragonard
Fatiguent, près d'un boudoir où s'oublie un prélat,
Les chimères profondes, l'illusion d'un regard,

Pareilles aux douceurs de ton bras délicat.
La peinture et le café, le pas d'un bleu russe
Dont l'ombre sur un mur enchante une Vénus,

Rappellent au nôtre l'odorant reliquat
D'un siècle de grandeur dont tu ouvres les mœurs
A nos combinaisons de lucre et de rancœur.

Le pays des vacances.

L'âme rêveuse, douce Sainte-Barbe de Grèce,
Je monte avec toi jusqu'aux maisons d'héritage;
De tes grès écrus et fleuris ta lèvre épaisse,
Elle entreprend de souffler contre nos rivages;

Le souvenir tournoie à l'aube en les figuiers.
Pays d'enfance, tes odeurs de café amer
Ouvrent, autour de l'église les voix irriguées
Des vieilles qui hurlent sous le bruit de la mer.

Quelques herbes estivales auprès du port,
Qui jaunissent doucement sous le rais du Ciel,
Penchent au gré du vent. Comme le jour s'endort,
Le ciel nourrit la mer de tous ses volucelles;

Leur concert tourbillonne jusque dans nos chambres
Tant se rassemblent en un unique éclairage
Le ventre de la mer, les étoiles et l'ambre
De la lune musquée luisant dans son breuvage!

Claire Sainte-Barbe qui chantes, et se prélasses
Dans la guerre où tes ânes mourront loin du heurt,
Entends ma mémoire nourrie des journées lasses
Qui vole au cimetière où je trouve ton chœur.

Le rêve du mariage.

Près d'un prunier blanc dont les fleurs couvent les fruits,
Je m'assoupis. Dans un songe comme la cange
Ondoie agilement sur un fleuve sans bruit,
Ta bouche, et tes yeux clairs qu'éclaire un peu le Gange

Lorsque ses boues et brunes et vertes, dans les crues,
Colorent l'eau limpide qu'un flot ressoulève,
Ta bouche et tes yeux, dont les tailles sont accrues,
Sillonnent finement de mon cerveau la grève.

Quel souvenir s'infiltre en ce jardin de France?
Le parfum du café entre les figuiers,
L'encens des églises dans l'aigreur des essences,
Les lambeaux d'Orient que vous irriguiez,

Toi, tes lèvres redorées d'un œil bel et juste,
Des seins pleins du hâle qui mûrit les bâtisses
Et gonfle la vigne, comme il soulève ton buste
Et l'unit à tes épaules blondes et lisses!

Ta chevelure brune, se mêle de Sauternes
Comme mon rêve mêle! – aux odeurs de Beyrouth,
Aux herbes se brûlant sur le fer des citernes
Qui brûlent sous l'Astre – aux jardins sales qu'égoutte

L'été puant multiplicateur des misères,
– A la mer brune et glauque, réduite dans tes yeux,
Mon rêve y mêle nos pudeurs et l'atmosphère
De laquelle se mêle un désir impérieux.

Hélas ! Je suis poète et ma richesse, dissoute,
Ne puit bien enrichir que le secret vivant,
Le Printemps qui bourgeonne en ta profonde soute
Où le poivre, la figue et l'écume salivant

Se mélangent! Orientale, tu n'es point philosophe!
Et puis-je t'empêcher d'épouser ton docteur
Et de paresser seule contre les étoffes
Ocres ou rosées? dans une vie sans ardeur,

De parfumer tes bras où la mousse se joint
Comme l'Astre qui teint une claire nuée
Et réveille âprement mon esprit qu'a rejoint
Son écume solaire large et dénuée? ■

Le Signe*

Aliashraf Darvishiân

Traduit par:
Nikou Ghâssemi
Ebrahim Salimi Kouchi

C'était le mercredi de la fin du mois d'Abân[1]. Un mercredi jaune avec des taches rouges et orange. La pluie de la nuit dernière avait cessé, mais les feuilles des arbres tombaient encore sur les deux côtés de la route. La route non asphaltée, pleine d'aspérités, était entièrement recouverte par les feuilles et la boue rouge. Le vent faisait trembler l'eau des flaques et morcelait l'image du ciel et des nuages.

Le minibus tombait constamment dans les ornières, et les deux côtés de la route étaient rouges de boue liquide. Après deux heures, quand le minibus arriva à la route asphaltée, tout devint calme et silencieux. Les soubresauts et les bruits disparurent. Comme si quelque chose s'écroulait au fond de l'estomac des voyageurs et cessait de bouger. La vieille dame, assise près de la vitre, cessa de vomir. La femme et la fille, assises derrière le siège du chauffeur, n'étaient plus constamment brinquebalées et n'avaient plus à reculer pour pouvoir s'adosser à leur siège. La fille avait dix ans. Ses paupières étaient rouges et humides de larmes. La femme avait un visage maigre et allongé. La peau de ses joues était desséchée, et deux boucles de cheveux blancs étaient apparentes au-dessous de son serre-tête. Une douleur profonde se lisait sur les rides et les sillons du côté de ses lèvres; cependant, une lueur d'espoir vacillait dans ses yeux.

Les vêtements de la femme étaient noirs, mais le soleil avait bruni certaines parties de son serre-tête et de sa robe. La fille avait chaussé une paire de baskets bleu foncé, raccommodées avec de la ficelle noire. Elle avait enroulé ses lacets autour de la cheville. De temps en temps, la femme regardait les chaussures de la fille en disant: «Je t'ai dit plusieurs fois de ne pas mettre ces baskets; elles ont avec elles le souvenir de ton frère».

Avant qu'elles ne montent dans le minibus, la femme avait de la boue rouge du côté de la rue, et se l'était appliquée à l'avant de son serre-tête: «Je ne le ferais pas pour la fillette. Ce ne serait pas de bon augure. Ça lui porterait malheur. En plus, la boue salirait son foulard.»

Un jour avant le départ, la fille cueillit un bouquet de chrysanthèmes sauvages, du côté des ruisseaux, et les mit dans l'eau, pour les garder frais: «Si je trouve la photo de mon frère, je déposerai les fleurs autour».

Il y avait six autres personnes dans le minibus qui somnolaient souvent. Ensommeillées, elles s'affaissaient les unes sur les autres. Elles se heurtaient parfois la tête et s'éveillaient en sursaut.

Un peu plus loin, le minibus s'arrêta. Un homme monta avec son mouton. Il passa à côté de la fille en humant ses fleurs et en remuant les lèvres. La fille, effrayée, écarta le bouquet. La femme frappa la gueule du mouton avec la paume en disant: «Que tu puisses crever!».

Le minibus démarra. Les genoux du mouton fléchirent et il s'écroula sur le plancher. Il se mit à bêler et continua à ruminer. Une femme poussa un cri subitement: «Arrête! Où m'emmènes-tu?». Puis, débarquant avec ses deux poules, elle se mit à avancer sur un sentier poussiéreux. Quand le minibus démarra, le sentier tourna et la femme et ses poules s'éloignèrent.

De temps à autre, la lumière du soleil apparaissait du côté des nuages épars, se reflétait sur le métal du tableau de bord, et irritait les

yeux de la fillette. Elle fermait alors ses paupières rouges et moites. Elle préférait qu'il y ait des nuages. Elle préférait qu'il y ait de l'ombre, et que le soleil reste voilé par les nuages pour que la chose brillante n'irrite pas ses yeux.

Les terres des deux côtés de la route tournoyaient et s'éloignaient. Parfois, le semis d'automne les verdissait. Puis, plus loin, de nouveau le rouge du désert.

Soudain, la route se couvrit de corbeaux. En les voyant, la fille se souvint de son frère:

«Quand les corbeaux se posent ensemble sur la route, ils ont une cérémonie de mariage sans doute.[2]»

La fille se tourna vers sa mère: «Le mariage des corbeaux».

Un sourire pâle surgit sur les rides du côté des lèvres de la femme, et disparut aussitôt.

La fille dit lentement: «Frère voulait se marier». La femme détourna le visage et fixa les yeux sur le lointain.

Sur le bord de la route, un âne lourdement chargé de fagots glissa sur la pente et fit tomber son maître. Le vieillard, mouillé d'eau et de boue rouge, agita furieusement son bâton vers le chauffeur du minibus et l'insulta. En le voyant dans son rétroviseur, le chauffeur éclata de rire et toussa fortement. Chaque toux projetait des débris de pépins de tournesol sur le pare-brise:

-Oh, crétin de vieillard!

La femme se demanda comment le conducteur pouvait rire comme ça. Elle dit à sa fille:

- Remonte la vitre. Le vent de l'automne rend malade.

La fille poussa la vitre de ses doigts longs et osseux, et la referma complètement. La femme sortit une petite boîte en plastique de son ballot et la déboucha lentement. Puis, mettant le doigt dans la vaseline, elle en enduit la main de la fille en disant: «Mets-en sur tes lèvres aussi. Elles sont toutes gercées. C'est le vent d'automne.» Ensuite, avec ses doigts minces et recourbés, elle repoussa une mèche de cheveux sales et emmêlés de la fille sous son foulard: «Tes cheveux sont gras. Tu aurais dû les laver». Elle approcha son visage et lui dit à l'oreille: «Couvre tes cheveux» Penchée vers elle, elle continua:

- Si tu trouves la photo de ton frère, ne pleure pas. On a fini de pleurer. Ça suffit. Tu as tant pleuré qu'on n'a plus de mouchoirs à la maison. Si quelqu'un te félicite, reste calme. Sois posée, de sorte que tout le monde fasse des compliments sur ton comportement. Qu'on dise que tu es une digne sœur, une digne fille.

La fille ravala ses sanglots et acquiesça: «D'accord».

C'était l'après-midi quand elles arrivèrent à la ville. Les rues étaient désertes. Les colporteurs somnolaient à côté de leur étalage. Elles descendirent du minibus sur une grande place au milieu de laquelle il y avait une tablette en marbre noir. Il y avait des frênes tout autour de la place. Sous l'un des arbres, un barbier tentait de couper les poils noirs et blancs du nez d'un villageois. La femme alla vers le barbier et lui demanda: «Pardon monsieur… La salle où il y a les photos de… »

Le barbier ne permit pas la femme de terminer ses paroles. Il montra l'autre côté de la place avec la pointe de ses ciseaux:

-C'est là-bas, madame. Mais elle est fermée à cette heure.

La femme n'hésita pas. Elle tira la main de la fille, l'emmena et elles traversèrent la place. Elles montèrent le large escalier du bâtiment et restèrent debout derrière les portes vitrées fermées. Il n'y avait personne. A travers la vitre, on pouvait voir la grande salle dont les murs étaient couverts de photos. Les photos étaient accrochées partout aux murs, en plusieurs rangées. La femme essaya un moment de les distinguer. Son cœur battait rapidement:

- Tu vois les photos?

- Non, pas du tout. Il y a trop de reflets.

Elles s'assirent ensemble sur les marches. La femme sortit son balluchon. Elle déposa sur un pan de sa robe deux pains huilés, deux œufs, deux tomates, et un papier enroulé qui contenait du sel. Elle écrasa les œufs et les tomates sur les deux pains.

Elles finirent leur déjeuner. La femme était en train de refermer son balluchon quand une

vieille dame, une canne à la main, arriva et demanda:

- L'exposition est fermée, ma sœur?

- Oui, mamie.

- C'est la troisième fois que je viens.

- Viens t'asseoir ici pour te reposer.

La vieille dame s'assit avec elles. Ses paupières n'avaient pas de cils. La peau de son visage ridé ressemblait à un plastique à demi-brûlé et ratatiné.

La femme lui demanda: «As-tu déjeuné?».

La vieille dame bâilla et se lamenta: «Quel déjeuner?! Quel repas?!»

Puis elle déposa sa canne en bois rugueux sur la terre:

- Je suis malheureuse depuis que mon fils est parti. J'ai la gorge serrée, je ne peux rien avaler.

La femme lui offrit une tomate disant:

- Goûte-la pour qu'elle rafraîchisse ta bouche.

- Non merci.

La femme remit la tomate dans son balluchon en demandant:

- Avais-tu un fils unique?

- J'en avais deux. L'aîné est mort. Il a laissé une femme et deux filles. Mais le cadet était mon soutien. C'était autre chose. Seize ans seulement.

Elle serra ses paupières sans cils et dit: «Et toi? Tu avais combien d'enfants?».

La femme indiqua la porte vitrée:

- Un… qui avait dix-sept ans. Il était mon préféré. Il est parti de son propre gré. La nuit où les avions ont tué douze femmes et enfants de notre village, il n'a pas dormi jusqu'à l'aube. Puis il est parti de bonne heure.

- Si tu vois sa photo, tu le reconnaîtras? Tout ce temps, je n'ai pas réussi à trouver la photo de mon cher grand...

La femme regarda la porte vitrée:

- Oui, certainement. Il avait un bouton d'Alep à côté de ses lèvres.

- Ah… c'est un bon signe.

- Est-ce que ton fils possédait aussi un signe particulier?

- Oui… il bégayait un peu. Il a quitté l'école à cause de cela.

- Est-ce qu'il y avait une marque spéciale sur le visage? Une marque qui soit visible sur la photo?

- Non, il n'en avait pas. Mais je le reconnaîtrai avec mon cœur, pas avec mes yeux.

- Tu le retrouveras. Ne t'inquiète pas. Il faut attentivement regarder les photos.

- Ah… peut-être je que retrouverai mon cher aujourd'hui.

La foule s'attroupait peu à peu derrière la porte vitrée. Le son de l'ouverture de la porte les avertit. La vieille dame s'appuya sur sa canne et se redressa. Lorsque la femme et la fille entrèrent dans la salle, elles furent ébahies par le nombre des photos.

L'homme dit: «Viens, dans ce sens, ma sœur».

Elles passaient devant les photos. La fille tenait le bouquet de chrysanthèmes sur sa poitrine; son cœur battait et faisait bouger les fleurs.

Sur le mur, on voyait différentes sortes de photos: portraits en pied, tête, en buste, recouvertes par un linceul, de trois-quarts, de profil, de profil perdu qui montrait un coin de visage et de face.

La fille s'arrêta devant une photo. La femme prit son bras. La photo montrait la moitié d'un visage. L'autre moitié manquait. Le linceul la recouvrait. Comme une photo surexposée. Sur la photo, on voyait le bouton d'Alep sur le côté droit du visage; la duveteuse moustache arrêtée par le bouton d'Alep, qui continuait, mince, après la cicatrice.

La fille mit sa main devant la bouche:

- Oh mon frère… Mon frérot!

Elle était en train de se plier vers le sol quand la femme saisit son bras et la retint. La fille pleura doucement et posa le bouquet de fleurs sous la photo, à côté du mur. ■

---

* Darvishiân, Aliashraf, «Neshâneh» (Le Signe), nouvelle extraite du recueil *Doroshti*. Téhéran: Tcheshmeh, 2009.

1. Mois du calendrier iranien, qui équivaut en partie au mois d'octobre du calendrier grégorien.

2. C'est une superstition.

80

ماهنامه«رُوو دوتهران» در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 50 000 tomans
- 6 mois 25 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موٌسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۱/۳۰۰/۰۰۰ریال
- یک ساله ۲/۶۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- **6 mois 130 000 tomans**
- **1 an 260 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

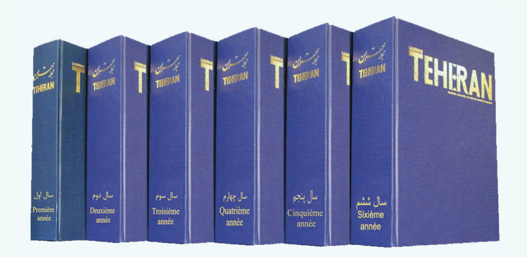
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des précédents numéros de *La Revue de Téhéran* est désormais disponible en volumes annuels au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره های پیشین رُوو دو تهران در مجلدهای سالانه عرضه می گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **120 Euros**

☐ **6 mois** **60 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

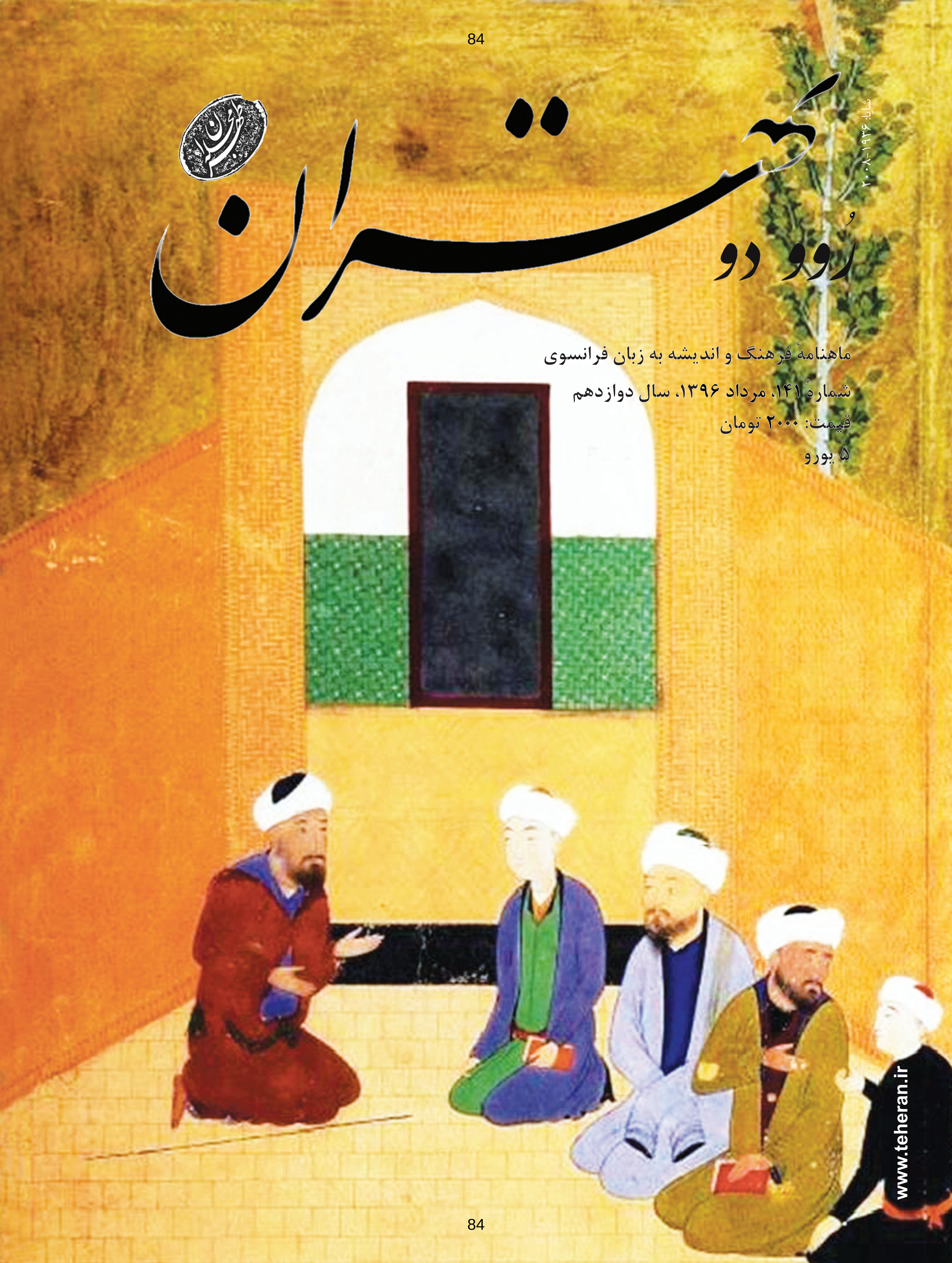
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Détail d'une illustration d'un manuscrit timouride:* Golestân*;
Saadi Shirâzi accueilli par un jeune Kashgar
lors d'un forum à Boukhara


رُو دو تهران
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۴۱، مرداد ۱۳۹۶، سال دوازدهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir